الرواية والحرب

نبيل سليمان



نبيل سليمان

الرواية
و
الحرب



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٩

أدب الحرب

رئيس مجلس الإدارة :

د . سمير سرحان

رئيس التحرير :

جمال الغيطانى

مدير التحرير :

خيرى عبد الجواد

سكرتيرة التحرير :

أميمة على أحمد

الغلاف للفنان :

جمال قطب

الإشراف الفنى :

صبرى عبد الواحد

الفهرس

مقدمة

قبل الكتابة وبها كانت الحرب و كان السلام من شواغلي الأساس، كما أحسب أن أغلب رواياتي قد عبّرتْ، ومعها بعض محاولتي النقدية، ومن هذه أذكر ما قدمتُ في بعض كتبي الأخرى وفي الدوريات منذ مطلع السبعينات حتى اليوم من قراءات لروايات رشاد أبو شاور ومبارك ربيع واسماعيل فهد اسماعيل ويحيى يخلف وتوفيق فياض ومحمود شاهين[1] والياس الديري وحميدة نعنع[2] وسحر خليفة وحيدر حيدر وصنع الله ابراهيم[3] وسواهم.

أما هذا الكتاب فقد أنجزت للتو بعضه: (الفصلان الأخيران، وملحق الفصلين الأول والثاني)، والخاتمة، بينما أنجزت بعضه (التمهيد والفصول الأربعة الأولى) منذ عشرين سنة ونشرته في الدوريات[4].

من هنا ستبدو في الكتاب طريقتان للقراءة، يتجاذبهما ما بين نهاية السبعينات ونهاية التسعينات، بما يعنيه ذلك من لغة وأسلوب ورؤية ومنهجية وأدوات. ولعل ذلك يضيئ ما طرأ على صاحب الكتاب وكتابته، وينعش ذاكرة القراءة والنقد والرواية. لعل ذلك يوفر فائدة إضافية من المقارنة التي لايوفرها كتاب بعينه غالباً، ويهرب منها الكاتب في الأغلب.

وبعد، ألا يبدو الآن تقديم مثل هذا الكتاب نشازاً على السلام الذي تعزفه أمريكا واسرائيل ومن في جرابهما من عرب وغير عرب؟ أم أن

مثل هذا الكتاب - مهما يكن من أمر إنجاز بعضه قبل عشرين سنة - ضرورة لسلام آخر تعزفه العدالة المفقودة المنشودة؟

لقد ظل اشتغال النقد على أمر الرواية والحرب محدوداً(5) على الرغم من اطّراد اشتغال الرواية نفسها. والمأمول أن يكون هذا الكتاب محرضاً لقراءة ولكتابة تنشدان سلاماً عميماً وبصيراً ينفي الحرب العميمة العمياء، فالأمر لا يتصل فقط بالصراع العربي الاسرائيلي - وإن شغلت الروايات المعنية به أغلب هذا الكتاب - بل يتصل أيضاً بحروب أخرى داخلية وخارجية كانت وقد تكون. ولذلك حرصت على وصل ما كتبت منذ عقدين عن روايات حربي 1967 - 1973 بما كتبت للتو عن رواية معنية بالحرب الأهلية الجزائرية وأخرى معنية بالحرب العراقية الإيرانية. وإذا كان في جماع ذلك صدى مقلق للأمس القريب وللراهن، فعسى أن يكون للمستقبل بشيراً ونذيراً، بحسب ما سيكون من أمرنا، وبخاصة أن أصداء حرب الخليج الثانية لا تفتأ تترجّع، وأصداء حرب المياه القادمة تدوّم، ومثلي مثل الآخرين: لا أحد يهوى الحرب، وليس من لا ينشد سلام العدالة المفقودة، فمن يشير إلى السبيل ومن يقيمه؟

نبيل سليمان

اللاذقية 1998/1/13

الهوامش:

1) في: سيرة القارىء، دار الحوار، اللاذقية 1996، وانظر فيه أيضاً: الأدب بين حربين، تشرينيات القصة القصيرة ومقدمات لرواية الحرب...

2) في: وعي الذات والعالم، دار الحوار، اللاذقية 1985.

3) في: فتنة السرد والنقد، دار الحوار، اللاذقية 1994.

4) دراسات عربية، العدد 12، السنة 14، والعدد 1، السنة 15، بيروت. وسيبدو أن تعديلات طفيفة قد طرأت هنا.

5) ومنه فصل (الرواية السورية والحرب) في كتاب سمر روحي الفيصل (ملامح في الرواية السورية): اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1979، وقد درس الناقد فيه روايتي (ثلج الصيف) واستبعد منه ـ كما أعلمني ـ بطلب من الناشر دراسته لروايتي (جرماتي) ألتي كانت ممنوعة آنئذٍ، ثم أثبت هذه الدراسة في كتابه (قراءات في تجربة روائية): دار الحوار، اللاذقية 1992. ومن أسف أن الناقد أغفل ما كان قد سبق لي نشره ـ وهو أغلب هذا الكتاب ـ ما عدا إشارته إلى دراستي لرواية هاني الراهب (ألف ليلة وليلتان). كما تابع الناقد هذا الإغفال في كتابه (الرواية العربية والحرب): المنشأة العامة، طرابلس 1984.

تمهيد

رواية الحرب رواية سياسية Political Novel، أي رواية يكون فيها الدور الغالبي أو التحكمي للأفكار السياسية، كما حدد ارفنج هاو[1]. و مخاطر هذه الرواية أكبر من مخاطر سواها في تحويل الأفكار أو الأيديولوجيات إلى حياة. وهذا المصطلح (الرواية السياسية) يلح أيضاً على الروايات التي تنطعت للمسألة الفلسطينية، ولمسائل الصراع السياسي بشكله الصريح، أو بالمعنى المباشر.

والرواية المعاصرة عامة تجعل من الموقف السياسي أو الأفكار السياسية هماً أساسياً لها. فهي قد تعالج حدثاً سياسياً أو قضية سياسية، وهذا الأمر يزيد من حساسية علاقة الشكل والمضمون، ويضاعف من أعباء الكاتب: كفنان أو كمواطن، كمفكر أو كسياسي أو كمناضل، كطرف مباشر في الصراع الناشب.

ومن المخاطر الأخرى التي تحف برواية الحرب والرواية السياسية عامة: المرحلية واللهاث وراء الأحداث: إنه خطر الراهن والراهنية.

وقد عبر عبد الكبير الخطيبي عن ذلك فيما يخص الرواية المغربية، على نحو يتصل بالوضع الروائي العربي عامة، إذ قال: «إن تتبع العلاقة بين الأدب وبين التطورات السياسية، يظهر لنا وكأن الرواية تلاحق واقعاً يفلت منها باستمرار. إنها عندما تحاول تملك الحاليات، تتعرض لإضاعة خصائصها النوعية، وللتحجر في الشهادة. وإذا أرادت أن تجعل مسافة بينها وبين الحاليات، فإنه ينبغي عليها أن تعرف كيف تحقق ذلك، وعلى

أي مستوى، ومن ثم يصبح التاريخ ـ بالإضافة إلى الكتابة وفنياتها ـ هو الوحش المفترس بالنسبة للكاتب المغربي»[2].

وتتصل بهذه النقطة مقولتا التخمر والاختزان في العمل الروائي، (وضرورة الفاصل الزمني)، وتحول العمل إلى شهادة (ذاتية، جزئية...؟). وهنا ينبغي التوكيد على أن أياً من المقولتين لا تعطيان العمل شهادة حسن سلوك أو سوء سلوك فورية. فالأمر يتعلق بعناصر أخرى أكثر وأكبر. تقول غادة السمان التي كتبت رواية (كوابيس بيروت) في لجة الحرب الأهلية اللبنانية: «إن ولادة هذه الرواية في لحظة الصخب والعنف لايعني بالضرورة أنها غير مختمرة، كما أن إصدارها ـ أو حتى كتابتها ـ بعد عشرات السنين، لايعني بالضرورة، أيضاً أنها اختمرت. أقول هذا وفي ذهني أعمال كثيرة تفجرت وسط ظروف مشابهة.. سيمفونية موسيقية رائعة لفنان كتبها أثناء حصار لينينغراد.. صرخات ناظم حكمت في السجن.. غضب بابلو نيرودا.. بل إن بعض الكتاب يتسترون بضرورات (تخمير) العمل الفني هرباً من اتخاذ موقف، وتكون النتيجة أحياناً إجهاضه»[3]. إن العمل الخلاق قد يكتب في اللجة، وقد يكتب فيما بعد، وقد يكون شهادة ذاتية أو جزئية، دون أن يقلل ذلك من عظمته[2].

صلة الرواية العالمية بالحرب صلة وثقى. لقد خلقت أبطالاً نموذجيين، وخلدت أبطالاً تاريخيين، وجسدت صراعات وعلاقات وتطورات غنية، معقدة وحارة. وفي خلال ذلك كله أغنى هذا المحتوى الخطير: الحرب، أغنى الأشكال الروائية وفجرها أحياناً، وطورها تطويراً جذرياً.

لقد كانت الحروب الأهلية والحروب الوطنية على الدوام نبعاً ثراً للأدب والفن. وفيما يهمنا هنا، كانت نبعاً ثراً للرواية. فمن منا

لايذكر بالتقدير العالي الذي تستحقه روائع باسترناك وشولوخوف، اهرنبورغ وهمنجواي ومالرو، كاتب ياسين ومحمد ديب، وسواهم وسواهم، حتى إن الحرب الأهلية الإسبانية غدت معين مئة وستة وثلاثين كاتباً، منهم أربعة وسبعون اكتفوا بوصف أحداث الحرب، والآخرون ذهبوا إلى ما هو أبعد من ذلك، إلى كل ما يتصل بتلك الحرب[5].

على المستوى العربي، يبدو الخلل عمقاً فيما بين حجم ما تعنيه الحرب في التاريخ العربي الحديث، وما لها من معادل فني روائي[6]. ولعل مايلي أن يكون بين الأسباب التالية التي تقف وراء ذلك:

آ ـ حجم وخطورة المحرمات التي تواجه الروائي العربي، والمبدع العربي عامة. فالكتابة عن الحرب كتابة غير دعاوية، ولا رفعاً للعتب، تدفع بالكاتب نحو المؤسسات العسكرية، ونحو الأوضاع السياسية، كقوى وكعلاقات. وهنا، يكمن قدس الأقداس الذي لا يجوز الاقتراب منه إلاّ ملامسة أو تبجيلاً.

وهذا السبب، إن كان مبرراً أو عذراً بمعنى من المعاني، هو في الوقت نفسه يجعل ضرورياً أكثر، أن يحمل الروائي العربي صليبه، ويتقدم نحو هذه المنطقة المحرمة، ويقول ما يسعه أن يقول، فمتى ينجز ذلك؟ ومن ينجزه؟

ب ـ عدم خوض الكاتب العربي إلاّ في حالات نادرة للحرب. ذلك أن الكتابة عن الحرب، من بين سائر حالات الكتابة الأخرى تقريباً، تستدعي المعايشة الحارة. ومهما توفرت الوثائق أو الإجراءات المعوضة والبديلة التي قد يلجأ إليها الكاتب، إلاّ ان التعويض يظل محدوداً، باستثناء الحالة التي تتوفر فيها الموهبة العظيمة[7].

لقد اهتم الآخرون، من الأعداء والأصدقاء، بمسألة الرواية والحرب أكثر مما فعلنا حتى الآن بكثير. فعلى جبهة الأدب الفيتنامي، حيث كان وقت الكاتب يتوزع بين حفر الخندق، وتحصيل اللقمة الصعبة المدماة، والكتابة، على تلك الجبهة الرائعة، تطالعنا أعمال يتوجب علينا أن نقف ملياً - وبإجلال - أمامها، نستهدي بها، ليس فقط في كتابتنا، بل وفي ممارستنا النضالية[8].

وعلى الطرف الآخر من الميدان الفيتنامي، من المهم أن نتوقف عند الوجه الكالح للأدب السايغوني المعادي، هذا الوجه الذي يستدعي بالضرورة، في الميدان العربي، وجه الأدب الصهيوني[9].

لقد استخدمت الصهيونية الرواية كجزء هام جداً في آلتها الدعائية الكبيرة والخطيرة، واعتمدتها سلاحاً فعالاً في حربها ضدنا، حتى قال أحدهم: إن اسرائيل قد غزت الإنسان الأوروبي - في جملة ما غزته به - بالروايات، التي هي بالتالي أفلام سينمائية وتلفزيونية، ومسلسلات إذاعية..

هذا الموقف الصهيوني من مسألة الرواية والحرب ليس جديداً، فهو يعود إلى هرتزل وإلى جورج إيليوت. وهل ثمة ما هو أبلغ من تسمية اسرائيل لأحد شوارع تل أبيب باسم هذه الكاتبة، وإصدار الطبعات المتتالية المثيرة من روايتها، للتدليل على الاهتمام الصهيوني بما بين الرواية والفكر الصهيوني من علاقة وطيدة؟ لقد جعلت الصهيونية، عبر تاريخها، للرواية محاور أساسية تنهض على احتقار كل ما هو غير صهيوني، وإسباغ البطولة على كل ما هو صهيوني. وتبدلت شخصية الصهيوني في الرواية منذ هرتزل، فلم يعد ذلك «المستصغَر المتهَم»، بل بات ذلك «الثائر المتهِم». ضمن هذا الإطار جاءت كتابات فلاديمير جابوتنسكي (روسي) الأب الروحي للأرجون، والذي بلغ في مهارته

الروائية حداً استوقف غوركي وتولستوي. وهكذا جاءت ـ أيضاً ـ كتابات ليون أوريس (أمريكي) صاحب الرواية الشهيرة (الخروج ـ اكسودس) التي تؤرخ للصهيونية بأسلوب تسجيلي منذ هرتزل. وقد تفاقم السيل الروائي الصهيوني، ودخل منعطفاً جديداً بعد حرب 1948، وصارت له محاور إضافية وجديدة، غير ما رأينا من قبل، كاحتقار العربي، والفرار من جحيم النازية إلى أرض الميعاد، وعصمة الصهيوني التي تعود في أصولها الأولى إلى القول بشعب الله المختار.

ابتدأت المرحلة الجديدة للرواية الصهيونية، بعد قيام الدولة، بالكتابة عن حرب 1948، إما بصورة عامة، أو بصورة جزئية، كما فعل ميتشنر في روايته (الينبوع) التي صورت استيلاء عدد قليل من الصبية اليهود على صفد، وانتصارهم على العرب الجبناء. وعبر ربع القرن الماضي بدّل البطل الصهيوني في الرواية جلدته القديمة. غدا غير البطل السابق المهاجر والوافد. صار الآن ابن اسرائيل الدولة واسرائيل الحرب: وهذا التغير الهام انعكس جلياً في أعمال روبرت ناثان وأعمال شاموئيل يوسف عجنون الذي نال عام 1966 جائزة نوبل، على الرغم من أن دعاء بطلته تاهيلا، كان يصمّ آذان مانحي الجائزة، (إنني أدعو الله أن يأتي اليوم الذي تتوسع فيه حدود أورشليم حتى تصل إلى دمشق وفي كل الاتجاهات)(10).

إن الرواية الصهيونية تتصدى ـ وبمهمة حربية تماماً ـ لكل شؤون المعركة. حتى اختطاف الطائرات لم يفتها أن تكتب عنه، كما فعلت روث رازيل في رواية (العالم السحري لسارة وينجي).

* * *

ومع ذلك، فالحديث شرع يقوى عن حل للمعادلة المعقدة والخطيرة الرواية العربية ـ الحرب.

لقد جاءت أغلب الخطى المتواضعة التي قطعتها هذه الرواية على درب الحرب، بعد حرب 1967، وسواء أكانت تتصل بما تلا هذا التاريخ من حروب، أم بما سبقه، وسوف نتفحص فيما يلي بعض هذه الخطى.

□ □ □

الهوامش:

(1) - راجع الفصل الذي ترجمه د. طه وادي من كتاب (الرواية السياسية) للكاتب الأمريكي ارفنج هاو، مجلة الأقلام العراقية، العدد 4، السنة 12، كانون الثاني 1977.

(2) - الموقف الأدبي، العدد 84، نيسان 1978، ص 104، دمشق.

(3) - من مقابلة مع جريدة السفير البيروتية، 23/ 4/ 1978 وانظر هذه النقطة في مناقشات مجلة البلاغ البيروتية المحتجبة حول الأدب وحرب تشرين - أكتوبر، تاريخ 15/ 10/ 1973

(4) - انظر: غارودي: واقعية بلا ضفاف، ترجمة حليم طومسون، دار الكاتب العربي، القاهرة 1968، ص 227.

(5) - انظر ما كتبه محمود علي مكي حول الفن القصصي في اسبانيا، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 3، العدد 3، اكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1972، خاصة ص 88 وما بعد.

(6) - انظر إشارة حنا مينه و د. نجاح العطار إلى ضمور إنتاج أدب الحرب عربياً، في كتابهما المشترك: أدب الحرب، وزارة الثقافة، دمشق 1976، ص 5. وقد حكم يوسف القعيد بسقوط الرواية العربية حال وضعها على محك الحرب.

انظر إجابته في الاستفتاء الذي عقده أحمد محمد عطية عن الرواية والحرب في كتابه (أدب المعركة) دار الجيل، بيروت، 1974. وقد كتب القعيد نفسه فيما بعد رواية هامة عن حرب 1973 هي (الحرب في بر مصر) دار ابن رشد، بيروت، 1978، وسنعود إليها.

(7) ـ يؤكد جمال الغيطاني أنه كانت قد هيئت ليوسف السباعي مرافقة (مأمونة) لعملية عبور قناة السويس منذ دقائقه الأولى، وضمن خطة العبور في حرب تشرين الأول/ اكتوبر 1973، لكن السباعي تخلى في آخر لحظة لأسباب مجهولة ـ معلومة. وقد كتب بعد الحرب أكثر من رواية عنها. من حديث شخصي أجريته مع الغيطاني في القاهرة في 1977/2/1.

(8) ـ انظر: أدب المقاومة في فيتنام، ترجمة وتقديم غالي شكري، وزارة الثقافة، دمشق، 1969، ص 26 ـ 31.

(9) ـ المصدر السابق، ص 61، 74

(10) ـ ثمة فصول هامة تتصل بذلك في كتاب غسان كنفاني: في الأدب الصهيوني، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الأبحاث، بيروت، 1967. وكذلك في كتاب معين بسيسو: نماذج من الرواية الإسرائيلية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1970، وهذان الكتابان من البدايات المبكرة للاهتمام العربي بالأدب الصهيوني، وهو الاهتمام الذي تضاعف فيما بعد.

الفصل الأول: حرب 1967

1 ـ نجيب محفوظ: الحب تحت المطر:[1]

في مصر، كانت الرواية الأولى عن تلك الحرب، رواية أمين العيوطي: الصمت والصدى[2]. البطل (طاهر) مثقف، كاتب للقصة في مجلة أسبوعية، ريفي الأصل، بورجوازي صغير، انطوائي، والآخرون أقران العمل: ناقد شكلاني (عثمان)، ثوري ورافضي متطرف (حازم)، سهام حبيبة حازم التي تخونه مع رئيس التحرير، الزواوي رئيس التحرير، المتاجر بالمبادىء، هالة الفلسطينية، حبيبة طاهر التي تحمل منه وترفض الإجهاض[3].

هذه (الشلة)، يقدمها أمين العيوطي بطموح فني يضاهي طموح حليم بركات في روايته (عودة الطائر إلى البحر). وفي هذه الناحية، يتقدم هذان الكاتبان على تجربة نجيب محفوظ الفنية في (الحب تحت المطر). وقد علل نجيب محفوظ البساطة الفنية التي أخذ بها روايته بقوله: «.. إن الترميز لم يعد مقنعاً ولا شافياً.. أخشى أن أقول لك بأن الكلمة الفنية تكاد تكون عديمة الجدوى.. إن كون الحب تحت المطر بسيطة، لا يمنع من كونها انعكاساً عن الاضطراب العام. هي عبارة عن مجموعة صور تكون أخيراً مجموعة حكايات، تعكس في جملتها اختلالاً شاملاً»[4].

سعى نجيب محفوظ في هذه الرواية كي يقدم عرضاً انتقادياً للوضع

المصري منذ ما بعد الهزيمة حتى حرب الاستنزاف. وقد بدأ منذ الكلمة الأولى على هذا النحو: «تيار من الخلق لا ينقطع. يتلاطم في جميع الاتجاهات. تند عنه أصوات من شتى الطبقات» (ص 5). وتلك كلمات قليلة، لكنها حاسمة، وفياضة، تومىء بادىء ذي بدء إلى اعتزام الكاتب ملاحقة مواقف عديدة ومتباينة (كأجيال وكطبقات). فثمة الشباب والشابات الذين يمثلون الجيل الطالع في مصر على اختلاف نزعاته، وثمة نماذج تمثل بحق الطبقة البورجوازية، والطبقة الفقيرة الكادحة. إلا أن الاهتمام الأكبر في الرواية انصبّ على الشباب الذين يسمهم بعامة القلق، ويحرقهم النزوع إلى وضع إنساني لائق، ليس الحب غير شارة إليه، في الوقت الذي يؤرجحهم اللهو في وضع خانق إلى درجة القتل، وهو وضع ما بعد الهزيمة. يخاطب مرزوق عليات ـ وهما الزوج الشاب الأول ـ «نحن نتحرك بدافع اللهو كثيراً، ثم يجيء وقت فلا يقنعنا إلاّ الحب الحقيقي» (ص 7). إنهما متخرجان للتو من الجامعة، ومقبلان على مستقبل مجهول يثير التساؤلات التي يتصدى لها مرزوق بلا مبالاة، معزياً نفسه ـ وعليات ـ بضآلة ما يواجهان قياساً إلى متاعب العالم.

وبموازاة هذه العلاقة الأولى، تقوم علاقة ثانية بين ابراهيم (شقيق عليات) وسنية. وعلاقة أخرى بين منى زهران وسالم علي الذي لا يفتأ يردد «الحب أهم شيء في الدنيا» (ص 52). هذه العلاقة غزيرة التلون، ففيما تتعرج كثيراً، وتتفسخ، ثم تعود فتلتئم ـ بسبب تطرف منى وحساسيتها ـ نرى العلاقة الأولى تنهار سريعاً، بعد أن يعمل مرزوق في التمثيل، فتجتذبه حياته الجديدة العابثة، بعيداً عن الحب الحقيقي، ويتزوج من الممثلة فتنة ناضر. إلاّ أن هذا الزواج لا يلبث أن يخفق بعد تشوه وجه مرزوق، في حادث دبره له عشيق فتنة السابق، المخرج أحمد

رشوان. أما ابراهيم وسنية فيتزوجان بعد إصابة ابراهيم في القتال ووقوعه في العجز. وتلتقي عليات بحامد شقيق سالم فتتوطد بينهما الأواصر، وتغدو علاقتهما في النهاية البديل المستقبلي ونموذج الحب/ الوضع الإنساني المعافى والمنشود.

على هامش هذه العلاقات الأساسية في الرواية تقوم علاقات جانبية، يختلط فيها اللهو المتعمد بتخبط الشباب. فسالم يتزوج إثر فسخ منى للخطوبة من الراقصة سميرة منادياً «أريد أن أستقر، أستقر مع امرأة معقولة بلا خداع، فهل أنت على استعداد لنسيان الماضي، بدء حياة جديدة؟» (ص 78). لكن هذا الزواج لا يلبث أن يخفق، لأن سميرة قد ألفت حياة الليل والمخدرات. ويعود سالم إلى منى من جديد وتعود له، بينما تكون على وشك الزواج من المحامي حسن حمودة، الذي تولى الدفاع عن أخيها في قتله للمخرج أحمد رشوان. وكان المخرج قد استدعى منى للتمثيل مخادعاً، فلما كشفت أمره، تصادما، ثم أرداه شقيقها الدكتور علي زهران الذي كان على وشك الهجرة، حسب الموضة التي درجت بعد الحرب، بحجة أن أوضاع البلاد لم تعد تطاق.

في غمرة هذه العلاقات يختلط الحب بالزواج باللهو. فالشابات الثلاث: سنية وعليات ومنى، على علاقة سرية مع حسني حجازي، الكهل الثري الذي كان يوفر لهن المتعة، والمال أيضاً بالنسبة لسنية وعليات، كي تتمكنا من متابعة الدراسة الجامعية. والحب لدى حسني هو متعة وسلعة في الوقت نفسه. بينما نجده عند المحامي المذكور ـ وهو من أصل طبقي ثري معاد للثورة ـ بلا تعريف. فهو ليس حنيناً منه في عنوسته إلى الأبوة أو الاستقرار أو الخلود. إنه الحب.. وكفى. وبينما نجد سنية وعليات تمتنعان عن الإفضاء بحقيقة ماضيهما إلى من تحبان، تندفع منى ـ بتطرفها المعهود ـ وتقول: «أفضل أن أبقى بلا زواج إذا كان الثمن

كذبة سخيفة» (ص 46) وليس امتناع تينك الفتاتين جبناً. إنهما ـ شأن أغلب شباب الرواية ـ على استعداد لمواجهة المصير مهما يكن ولا يخرج عن هذا التصميم سوى الذين يعتزمون الهجرة.

ويتخذ الحب أخيراً عند سمراء وجدي ـ ضحية المحامي في شبابه ـ شكلاً معكوساً، إذ انقلبت إلى قوادة هاوية، وسحاقية، استهوتها عليات منذ أن يسّرت لها الإجهاض مرة بوساطة حسني، لكن عليات لم تستجب، مما فجر حنق سمراء وعدوانيتها الحبيسة، فجعلها تسعى للإيقاع بين عليات وحامد، فلما أخفقت، ذهبت إلى أبيها عبده بدران، نادل مقهى الانشراح. وحين فضحت سر عليات، قبضت كفا الأب على عنقها حتى الموت.

الوجه الآخر لمعاناة الشباب هو الحرب. ففي ناصية الأمريكيين يحتشد جمع هائل من الشباب المغني الراقص العابث. وإذ يثور احتجاج ضدهم «اخجلوا من أنفسكم واذهبوا إلى الجبهة إن كنتم رجالاً» (ص 35) تنطلق أسئلتهم: لِمَ يريد أن يرسلنا إلى الجبهة قبل الأوان؟ وتتتالى من ثم الصفحات (36 ـ 37 ـ 38) ملأى بهموم الشباب الجنسية والسياسية، عاكسة الوعي بالهزيمة، وبتصدع الأوضاع القائمة سلطوياً ومجتمعياً وعجزها عن التصدي للهزيمة، مما يخلق ردات فعل شبيبية شتى: هجرة، عمل فدائي، لهو وسخرية...

ولعل التجلي الأكبر لوجه الحرب في معاناة الشباب قد تبدى من خلال شخصية ابراهيم العسكري، ومن خلال رصد صدى أنباء الاستشهاد، وكذلك إثارة مسألة تجدد القتال.

فابراهيم، حينما يعود إلى المدينة بعد حرمان ما بين الإجازتين، يلتهم كل شيء بحواسه، يضيع بين الواقع والحلم، يعاني من صدمة الانتقال من جوّ إلى جوّ، ويزعجه أن أحداً لا يشعر به ـ بالمقاتلين ـ إلا الأهل. إنه

يرغب في مكافأة الناس على ما يقدم، ليس بالتصفيق، بل بالعمل، لكن اللامبالاة واللهو هما ما يطالع لدى الناس. وإذ تنطفىء الأنوار وهو برفقة أخته عليات، يجاريها في سخريتها من هذه التمثيلية، فأمهر المؤامرات تحاك في النهار، وفي هذا فضح لعدم الجدية في الاستعداد للمعركة.

ها هو ذا ابراهيم قبل ذلك يعلق على تمثيل مرزوق لفيلم عن المعركة يخرجه رشوان «ولكننا نقاتل وأنتم تمثلون» (ص 59)، فالقتال على الجبهة، وفي الداخل التمثيل والزيف. وكان ابراهيم قبل ذلك قد غمز من الممثل مرزوق وهو يؤدي دور ضابط عائد من الجبهة «ولكنه أنيق كضابط» (ص 58)، وفي هذا فضح آخر لثغرة أخرى. لقد تعود ابراهيم في الجبهة الموت. وحين تتساءل أخته عن تجدد القتال يؤكد الإيمان بذلك. لكنها تؤكد له عدم تصديق الجماهير في الداخل. ويشخص ابراهيم التمني العاطل للنصر بقوله: «إنكم تودون أن تجدوا النصر يوماً خبراً ضمن أخبار الصحف». (ص 24). إنه يتحدث عن تجدد القتال كمقاتل. ويقترب من موقفه ما نراه لدى عشماوي الذي يعكس موقف الطبقة الفقيرة الكادحة، وعلى وجه التحديد: الجيل الكهل منها. فعشماوي يثق بالنصر ثقة مبهمة، ويقف ضد الحل السلمي بكل صراحة وبساطة. لقد كان في الماضي (فتوة)، وحين قامت الثورة الأولى (1919) كان صغيراً، ولما كانت الثورة الثانية (1952) صار كبيراً. وهذا الوضع يؤلمه. ويؤجج ناره أكثر ما يصل من أنباء الاستشهاد، فينطلق: «إني ألعن كل شيء وألعن فوق كل شيء نفسي، إني ثائر على ضعفي وعجزي..» (ص 39). ولكنه يشعر بالعزاء وبالاعتزاز لحرب الاستنزاف، ويستنكر الخلل المتمكن من حوله في الدنيا: العراء في الشوارع، والموظفون، واليهود الغزاة.. فالحس الطبقي لدى عشماوي احتفظ

بنقائه، على الرغم من محدودية الوعي. وهو يتساءل أمام حسين حجازي عما إذا كان أولاد الأغنياء يقتلون؟ فيؤكد له حسني أن التجنيد لا يفرق. إلا أن حسه لا يسمح له بالاقتناع. ويطالب بتوزيع المصائب بالمساواة: إنها المطالبة الشعبية التي نضجت سياسياً ونضالياً في شعار تحميل الطبقات العليا القسط الواجب من أعباء الحرب، والحد من استغلالها ونموها الطفيلي. وننتقل إلى حسني حجازي، هذا البورجوازي الصميم، فنراه يفهم رغبة الجنود في تجدد الحرب، وكذلك رغبة الجماهير. «أما نحن فلا ندري ما نريد» (ص 29). تلك هي خلاصة الموقف البورجوازي: الضياع والحيرة التي لا تنفع معها إجاباته على عشماوي بقيام الحرب في وقت قريب، وبضرورة الصمود لتجاوز الهزيمة، فذلك كله من الكلام الضبابي البوجوازي المألوف، والمتردد بجبن بين الرغبة في حماية النفس، والظهور أمام الجماهير والمقاتلين بخلاف ذلك.

أما علاقة حسني بكل من عبده بدران وعشماوي، فهي تجسد بثوب إنساني وفني رائع علاقة طبقة بطبقة. حتى إن حسني نفسه يصرح باعتباره لعشماوي كنموذج للطبقة الفقيرة المتحمسة للقتال دونما سفسفة ولا خوف، وهي طبقة الوطنية الصادقة كما يقول. وحسني يتعاطف عموماً مع هذين الرجلين، وإن كان يخشى منهما، ومن الفقراء جميعاً، الانقلاب إلى وحش في وجه الحب واللهو، وهو الذي تقوم حياته على أفانين ذلك. ففي شقته تعرض الأفلام الجنسية الخاصة على عليات وسنية ومنى وسواهن. كما إن حسني يتعاطف مع جيل الشباب. وآية ذلك علاقته مع الشابات التي يبررها استناداً إلى مبدأ الأخذ والعطاء السائد في المجتمع. فهو يأخذ منهن المتعة ويعطيهن المتعة والمال إن لزم. على أن أهم ما يميز حسني الإنسان ـ الطبقة هو المقدرة

التبريرية الهائلة. فلكل موقف موعظة جاهزة وحكمة مناسبة وعلة مطمئنة. ولكي يبرر سلوكه في أوقات الشدة التي يحياها الوطن يقول «في مثل سني يكفي أن أحمل الكاميرا وأزور الجبهة لأقوم بواجبي» (ص 85). ويعقب تساؤلاته عن ضعف الروح القتالية عندنا بقوله: «ماذا أقول؟ لو كنت شاباً لوجب أن أتحمس للحرب» (ص 89). إن مفهوم الوطنية مقترن لديه دائماً بتبرئة الذات، فهو لم يضحك من قلبه بعد 5 يونيه ـ حزيران، لكنه يحب الحياة: مصر غالية، والحياة غالية، ولذلك فلا بد من التمتع. وفي خاتمة الرواية، بعد خنق سمراء وجدي، يحس حسني أنه محور الرحى التي تطحن مجموعة من البشر، كان يودها بصدق، لكن الشر يوشك أن يطبق عليها، مما يوقعه في حرج وحيرة: ماذا يمكنه أن يقدم؟ وما مسؤوليته فيما وقع؟

إن هذا الموقف ـ في ذروة الرواية ونهايتها ـ يلقي الضوء الكاشف على تخاذل البورجوازية أمام مسؤولية ما تسببت به هي نفسها من كوارث للطبقات الفقيرة. وهذا التخاذل يصل حد الجبن، فحسني يلح على عليات بألا تذكر اسمه أمام المحامي، لأن ما يهمه في المآزق هو النجاة الفردية. ويشابه حسني في موقفه المخرج رشوان، الذي يردد هموم المنتج في أن تبقى الحال على ما هي عليه حتى يعرض الفيلم، فتلك مصلحة هذه الطبقة التي تسعى كي تستفيد من كل الأوضاع: السلم، الحرب، الاستنزاف، اللاسلم، واللاحرب.. ورشوان يبرر كما كان حسني يبرر «كلنا جنود ولكن تختلف الميادين» (ص 59). فإنتاج الأفلام التجارية عن حياة المقاتلين أداء للواجب، مثله مثل ادعاء منتجي الأفلام الرديئة والابتزازية عن الفدائيين ـ لنتذكر موجة سنوات 69 ـ 71.

والمحامي حسن حمود، يسير بمنطق التبرير البورجوازي إلى قمته، ويكشف بكل جلاء عن أصله الطبقي ـ المعادي للفقراء ـ من المتضررين

بالثورة، لذلك فعواطفه مع اسرائيل وأمريكا، وللهزيمة في حسابه حسنات، إذ ألجمت شر الثوار عن طبقته. أما ما يهمه الآن فهو السعادة الشخصية، إن بالهزيمة أو بسواها. ويتعرف المحامي أثناء دفاعه عن الدكتور زهران على منى، ويعزم على الزواج منها. وفي لقاءاتهما كانت تجره إلى الحديث في السياسة والحرب وإلى تعرية مواقعه. إنه لا يعترف بعامة الشعب، ويؤمن بحق النخبة والصفوة من أهل المصالح وأهل الثقافة، كما يسخر ممن راح ينسلخ عن أصله من أهل طبقته. ويكاد المرء يقتنع بشجاعة هذا الرجل، بل بشراسة جذوره الطبقية، لكن مراجعة عليات وحامد له في قضية خنق سمراء وجدي تكشف شجاعته، فهو يستنكف عن الخوض في هذه الدعوى خشية الفضيحة. وهكذا فما يهمه - مثل الذي يهم حسني - هو النجاة الفردية.

ليست هذه الرواية عرضاً لفترة لاهبة من تاريخ مصر القريب وحسب. إنها إيماءة إلى المستقبل أيضاً. والبديل الذي تقدمه يرتسم في حامد، وفي الفدائيين، وهو ارتسام يتصف بالاستحياء الذي تفرضه قتامة ما جدّ بعد الهزيمة.

فحامد شاب مثقف، يحمل الثانوية، حصل ثقافته في السجن حين اتُهم بالشيوعية، وفقد الكثير من بصر عينيه في التعذيب. وهو يمتلك وعياً ومقدرةً على التحليل والسلوكية السليمة، ويتعلق بالحب الذي يرتفع بالإنسان دائماً كما يقول، ويكره التشاؤم. هذه الصفات تجعل من حامد الشاب القادر على تحمل مسؤولية المعركة، بعيداً عن اللهو والهجرة والانتظار. إنه يتقدم خطوة أخرى على موقع ابراهيم.

ومن جهة أخرى، فالفدائيون يبدون «مسيح اللحظة». لقد أشارت الرواية في المرة الأولى إليهم حين كان مرزوق مع فتنة ناضر يتساءل، وهما في زيارة فنية لبور سعيد: أنا معفى من التجنيد، ولكن لِمَ لا

أتطوع مع الفدائيين؟ وهو إذ يتساءل، يبين كيف كان العمل الفدائي مشجباً يعلق عليه كل عاجز عجزه. وجاءت الإشارة الثانية للفدائيين على لسان حسني الذي عدهم معجزة المرحلة، فهم ليسوا حسب فهمه ضرورة تاريخية، ولا أداة قتالية فعالة وممكنة في وجه المأزق التاريخي، إنهم معجزة وحسب. أما الإشارة الأخيرة فقد كانت في الخاتمة، إثر توقف حرب الاستنزاف، وعلى لسان أبي النصر، وهي إشارة تضع العمل الفدائي باختصار في موضعه التاريخي الصحيح إلى حد كبير.

2 ـ حليم بركات: عودة الطائر إلى البحر:[5]

صور حليم بركات الفلسطيني المكوي بالنابالم، ورصد أحداث الحرب من خلال عدد من الشخصيات، أبرزها رمزي صفدي، وطه كنعان، وباميلا الأمريكية، ولم يتوان الكاتب في تحديث أدواته الفنية وبنائه الروائي. فقد قسم روايته إلى ثلاثة أقسام، يبدأ الأول في 11/ 6/ 1967 وينتهي في 20/ 6/ 1967. ويبدأ القسم الثاني في 5/ 6/ 67 وينتهي في 10/ 6/ 67، وهو صلب الرواية، وقد قسمه الكاتب إلى ستة أيام، حسب أيام الحرب، واستحضر فيه الأرض الخراب لايليوت، وأسطورة الهولندي الطائر من أوبرا فاغنر، ومنها استمد عنوان الرواية. أما القسم الثالث فيعود إلى بداية الرواية أي إلى 67/6/11، وينتهي كذلك في 20/ 6/ 1967. وقد بدا هذا القسم كخاتمة، بينما بدا القسم الأول كمقدمة. ومن المهم أن نركز في هذه الرواية على الجانب الفني من جهة، وعلى بطلها رمزي صفدي، المثقف الرافض والمرفوض من جهة ثانية، وكذلك ما جاء في القسم الثاني من تشريح للهزيمة، والصهيونية، وقراءة البديل في الفدائيين والثورة الفلسطينية[6] وهذا التركيز سببه أن جلّ الروايات الأخرى التي ظهرت في السنوات الأولى

التي أعقبت حرب 1967، سوف تجري المجرى نفسه، فتنزع نحو التحديث (ولا نستثني سوى رواية السيد الشوربجي: أطول يوم في تاريخ مصر، ورواية ممدوح عدوان القصيرة: الأبتر، ورواية نصر الشمالي: الأيام التالية)، كما تنزع تلك الروايات نحو جذرية الموقف المتسمة بالانفعالية وردود الفعل والمازوخية، واستشراف الأفق عبر المقاومة الفلسطينية خصوصاً. وهي موسومة عموماً ببصمات البورجوازية الصغيرة، سواء في ندبها لنفسها، أم في تململها ومحاولات بعضها الخروج من الشرنقة[7].

3 ـ قارب الزمن الثقيل:[8]

إنها رواية عبد النبي حجازي الأولى، وهي تصور أيام الهزيمة من خلال معايشة بطلها الضابط المسرّح للأحداث. والرائد أحمد ريفي من إحدى قرى القنيطرة، حيث سافرت زوجته الفلاحة سارة وولداه. وقد أصيب بعطب في معركة قديمة، فسرّح من الجيش، وأودع وظيفة مدنية تأكل أعصابه، وتنخر حيويته وقدراته، فهو ضابط، لا موظف، ولا رئيس دائرة، وفي مسكنه بدمشق يقيم مع العجوز الأرملة وابنتها المطلّقة نوال حاملة شهادة الفلسفة. إن مفتاح أزمة هذا الإنسان هو الانفصام الذي يشوه أعماقه، وإحساسه بالظلم، إذ يحرم من ميدانه الطبيعي الذي لا يستطيع أن يتنفس خارجه: الجيش. فهو يحشر لسبب موهوم في مكان آخر، لم يخلق له، ولا يستطيع أن ينتج فيه، فتلسعه نار الغربة والاغتراب، ويقهره الجدب.

وثمة مفتاح آخر لأزمة أحمد هو حياته الزوجية. فسارة امرأة تقليدية، أمينة لطبخها وولديها، لا تعيش مع أحمد لهب حياته، وقد ارتفع مع الأيام بينهما حاجز، فزايله ذلك الحب القديم لها.

هذا الإنسان المتأزم، كيف يعيش حرب حزيران؟ كيف يحترق وهو يرى نفسه محروماً من حقه في الحب والحرب؟ كيف يشعر وهو يرى وطنه يأكله الذعر بعد أن أكلته الحماسة؟ لنتأمل هذه الصفات التي يدمغ بها نفسه، والتي تتناثر في أنحاء الرواية عامة: مرهق ـ تافه ـ متخاذل، سلبي، أنا معقد. فارس من طين، بعوضة، صومعة فريدة... هذا هو بطل الخامس من حزيران في «قارب الزمن الثقيل».

إنه صنو رمزي صفدي بطل «عودة الطائر من البحر»، يجتر همومه، يعذب نفسه، فريسة لمرضه النفسي الناشب، لا يجرؤ على مواجهة الحقيقة. وعلى النقيض من ذلك سوف نرى بطل ممدوح عدوان في (الأبتر). إن ولدي هذا البطل: أحمد، وأمهما على الحدود، وهو يريد أن يذهب إلى القنيطرة، لكن الطريق مسدودة، ونوال الفاتنة الحارة تنادي، فيغرقان معاً، وعندما يفيق من لذة السرير المسكرة يتضاعف تعبه وحزنه، ويزداد انهياراً، ويتشتت أكثر عندما ينكشف أمره مع نوال أمام أمها، فيعلن رغبته في الزواج منها تكفيراً.

هكذا، وكما تترافق ذروة انحلال شارلو في (البحث عن الزمن الضائع) مع قصف باريس بالمدافع، كذلك تظهر ذروة انحلال أحمد في: قارب الزمن الثقيل، ورمزي صفدي في: عودة الطائر إلى البحر، وأبطال رواية هاني الراهب: ألف ليلة و ليلتان، وسائر الأبطال البورجوازيين والبورجوازيين الصغار في روايات الهزيمة الحزيرانية، لكأن في ذلك، كما استقرأ ادموند ويلسون بالنسبة لعمل مارسيل بروست قرارة النهاية لشيء ما[9].

بالطبع، لا تخلو الصورة الكالحة التي رسمتها (قارب الزمن الثقيل) من (رتوش) مغايرة، استطاع الكاتب عبرها أن يتجاوز تبريرية بطله أحمد، حين خرجت روايته إلى دمشق الحرب، وإلى الوضع العربي

أيضاً. وقد ارتسمت أمام الرواية بذلك فرص فنية ثمينة، كشخصية بائع الفلافل الذي يتابع حياته اليومية، كأن ما يجري على الحدود لا يعنيه، أو شخصية الطالب الفتى الذي ينتفخ كجنرال قديم، وينهر بالناس كي يدخلوا إلى الملاجىء. وفي سياق ذلك يسمعنا الكاتب الكثير من بيانات الإذاعات، والطائرات المتساقطة، والحماسيات، واللمزات بالصديقة التي خانت، ومن الجلي أن المعني أيضاً هو الاتحاد السوفياتي.

لقد ظهرت على هذه الرواية علامات التجربة الروائية الأولى لصاحبها، ولكنها حملت مع ذلك الجنين الذي نما في رواياته التالية، ومن ملامح ذلك الجنين كان استخدام المونولوج الداخلي، وإيثار الفعل المضارع الذي سيلازم جملة الكاتب فيما بعد، واقتراب الحوار من المسرح في الغالب.

4 ـ ممدوح عدوان: الأبتر:[9]

توازي هذه الرواية القصيرة الوحيدة لممدوح عدوان في بساطتها الفنية، ما تجلى قبل قليل في (الحب تحت المطر). وقد زاد في حظّ (الأبتر) من الشفافية والتأثير ذلك النَفَسُ الشعري والملحمي الذي وفره لها كون كاتبها شاعراً في الأصل. ونحن نسجل ذلك خلافاً لما ذهب إليه خلدون الشمعة في دراسته للأبتر، حيث افتقد الشعر في الرواية، ورثى الانفصام في الشخصية التعبيرية لممدوح عدوان[11]، على العكس مما ذهب إليه غالي شكري من أن الرواية مصوغة على هوى القصيدة[12].

اختار ممدوح عدوان لبطولة روايته شخصية غنية ومتميزة: إدريس العجوز، الذي رفض أن يغادر قريته (المنصورة) أيام حرب حزيران 1967، على الرغم من تدفق النازحين إلى دمشق عبر القنيطرة

من كافة القرى. هكذا بقي إدريس وحيداً، صلباً، متين الجذور، بيد أن (وحدته) باتت تقلقه في الوضع الجديد: «ماذا أفعل؟ أنا وحدي. أنا وحدي والنار كبيرة. أنا وحدي والأرض المحترقة واسعة. وحدي. وحدي.» (ص 113). الأرض غدت وحيدة، البقرة وحيدة، وهذا (التوحد) أكسب ادريس هالة فوق ـ إنسانية، وجعله مثالاً بعيد المنال، وترك فوق (الأبتر) تساؤلات جدية حول الإيمان بالبطولة الفردية والشك بمقدرة الجماعة.

بطل الأبتر شديد النقمة على الجيل الجديد. وقد كتب خلدون الشمعة في دراسته المذكورة أن ممدوح عدوان ينحاز ضد جيله. فإدريس يصف هذا الجيل: «جيل كسول، يريد أن تأتيه اللقمة إلى البيت. هذا هو الجيل الذي خسر الحرب» (ص 48). ويخاطب قبر امرأته في مكان آخر: «يبدو لي أن ارتباطهم بنا ضعيف. كنا نحب أبناءنا أكثر. وهم يحبون أبناءهم أكثر منا. ولهذا تركونا وهربوا بهم. لماذا يتخلون عنا بهذه السهولة؟ تخلوا عني وعنك وعن البقرة وعن الأرض. ماذا يحبون إذاً؟» (ص 69).

لم تأت شخصية إدريس ملائمة لإلحاح الكاتب على توكيد فكرة التشبث بالأرض رغم كل الظروف. فعبر تنميطه للجيل الماضي في إدريس، أغفل أن هذا الجيل قد خسر من قبل حرب 1948 على الأقل، وأن بين النازحين كثيرين من هذا الجيل، وأولهم حسن الصالح، صنو إدريس وصديقه الحميم.

لقد أجاد الكاتب في تصوير علاقة بطله الصوفية الرومانسية بالأرض، إلاّ أنه جعل الأرض في بعض المواطن أغلى من الإنسان وأكبر أهمية. وقد تخلل هذا التصوير مناقشة أجدر بالمثقفين منها بالفلاحين الأميين البسطاء حول ملكية الأرض. ترى، ألا يشي ذلك بحضور

ممدوح عدوان كمثقف في الرواية، وعلى حساب بطله إدريس؟ إن موقف البطل من المدينة، يشي أيضاً بملامح الكاتب ـ المثقف.

وعلى كل حال، فإن تصوير شخصية ادريس، يظل أفضل من تصوير شخصية الفدائي ـ البديل حامد، المثال الوحيد للجيل الجديد في الرواية. وهو طالب جامعي يتحدث بلهجة فلاحية، ولكنه يبدو نسخة أخرى عن الجيل القديم. والحديث عن الفدائي ينقلنا إلى تأرجح الكاتب في تصويره للإسرائيليين، بين الصورة المبالغة في أدق تفاصيلها (ص 7 ـ 8 ـ 72 ـ 79 ـ 80) وبين الرغبة المشروعة في رسم صورة معقولة، لا تغيب عنها وحشية المعتدين، ولا تقع فريسة أوهام العدو ـ الغول الأسطوري، الذي لا يمشي على الأرض ولا تراه العين. وهذه الرغبة من الطوارىء الهامة بعد هزيمة 1967، والتي غزت العديد من الأعمال الأدبية.

إن (تقديس) الكاتب لبطله، ومبالغته في النمذجة جعلاه يقع في المطبات التي نجت منها (الحب تحت المطر) فيما يتصل بصراع الأجيال. لقد جاء إدريس محباً للجميع، حتى الدرك (ص 66)، ولا يرى في المرأة ما يميزها عن الأرض والطعام (ص 38)، إضافة إلى الملامح الأخرى التي ميزناها فيما سبق، وهذا كله شوش النزوع الملحمي للرواية، على الرغم من أن نَفَسها الشعري الحار قد موّه ذلك التشويش إلى حد بعيد.

5 ـ خليل النعيمي: الرجل الذي يأكل نفسه:[13]

«أنا ذلك التائه المرعوب من أضواء الحضارة، ذلك الجاهلي المعاصر، أتقرّى الوجوه بعنفوان وقسوة» (ص 46).

هذا هو بطل رواية خليل النعيمي الأولى. من راع في منطقة الجزيرة

إلى طالب "جامعي في دمشق إلى موظف. إنه أرض قاحلة، يشعر بالعجز، يصارع العالم وحده، لا أمل له في الخلاص، إلاّ الجنون أو الانتحار، ولن يرضخ للعالم. تلك بعض من صفات البطل ومفرداته، اخترتها جزافاً من أول صفحة في الرواية.

هذا البطل البورجوازي الصغير، ذو الأصول الريفية ـ البدوية، يطلق على العالم أرذل النعوت (الوجودية): عالم خبيث، نتن، غابة، يواجهه هو ببرائته البكر. أما الناس فإنهم أغبياء. فليس ثمة عاقل واحد فيهم، والاهتمام بالآخرين سخف. وفي أثناء ذلك تعج الروية بالمؤثرات الثقافية الأجنبية: من زرادشت إلى ماراصاد إلى نيتشه إلى كامو «لم أتعلم من الفلسفة المادية، الأسباب لا تعني عندي شيئاً، شعوري بالأشياء يحددها، يقودني إلى الجب لأسقط فيه، أنا جزء من فاعلية الحاضر: هيغل، ماركس، ابن عربي، زنج البصرة، القرامطة، ماركوز، ويتكاثرون داخل قحفي بشكل عفوي مثل جراثيم باستور» (ص 114 ـ 115). إنها عملية الخلط والانتقائية (البدائية) التي مارستها البورجوازية الصغيرة العربية إبان صعودها فكرياً وسياسياً، قبل أن ينضج مأزقها التاريخي، وتفرض الاختيارات التاريخية عليها بحسم، نمّت عنه يميناً ويساراً أواخر السبعينات، في شتى أنحاء الأرض العربية.

وجماع شخصية البطل إذن: ذاتية متورمة، ومثالية فجة، ومجموعة من العقد النفسية ذات الطابع الجنسي المرضي. كذلك تبدأ الرواية بمونولوجات أثارها موت الأم. كانت الأم هي التي تعمل في أسرة البطل البدوية، والأب خامل. وكانت المشاجرات وخيانة الأم، فنشأ الشاب بحب النساء اللواتي يحتقرنه ويحتقر اللواتي يحببنه. مارس الجنس أول مرة مع فتاة عمياء في القرية، وكره والده. على أن هذه الملامح تشرع بالتبدل في النصف الثاني للرواية، حيث يتنامى إدراك البطل لنفسه، إنه

كأبيه يرفض العمل. ومع وقوع الهزيمة الحزيرانية يشرع بمحاولات عقيمة للخروج من الشرنقة البورجوازية الصغيرة القاتلة.

تبدو تشخيصات البطل للهزيمة خليطاً يتوّجه الفهم السلبي للتاريخ. التاريخ عنده داء وبيل يشفى منه من يلغيه. وهو كذلك لأنه لا يعنى سوى (الماضي). والهزيمة حجر كبير هبط على صدرنا، علينا أن نزيله قبل أن نختنق «هل سيتم ذلك؟ حتماً. لأننا كأحياء لا نملك إلاّ إمكانية التبدّل» (ص 40). ولكن ما قيمة هذه الحتمية التي لا تتبلور في الرواية إلاّ عبر هلوسات معطوب مقبل على الجنون:

- «في حزيران لم أهزم، أيّ منا لم يهزم، هزم التاريخ» (ص 53)

- «هزيمة التاريخ العربي في الخامس من حزيران تجردني من كل المزايا» (ص 83).

- «الإنسانية مهددة، وطني أيضاً، لماذا لا أقطع الطريق، أسده بجثتي كخشبة مملوءة بالتراب؟» (ص 84).

إنه يتغنى بالفدائيين، ويحمل على الحكومة لأنها تساعد النازحين، فهو يريد أن يتركهم يموتون، لأنهم تركوا وطنهم، وأخيراً، فهو يشرع بتفجير الجنازات، كخطوة أولى نحو الفعل البديل، ثم ينتهي به الأمر إلى مستشفى المجانين: «رأيت الأشياء غير ما يرونها، اختلفت رؤانا، وهم أكثر. أحكامهم سارية، أحكامي ارتدت نحوي، طعنتني» (ص 135). ويخرج من المستشفى ليعمل دهاناً كصديقه الفلسطيني، فيما يزوره والده، وهنا تكون النهاية: تحترق الدار وهو ووالده فيها: لقد انتهى الجيلان، وسوف تظهر مثل هذه النهاية المدمرة في رواية وليد إخلاصي (أحزان الرماد)، ذات الطابع الوجودي المماثل لما رأينا هنا.

لقد قدم خليل النعيمي هذه الرواية بضمير المتكلم، فيما عدا

حالات نادرة خرج فيها البطل إلى مخاطبة ذاته. وقام البناء الروائي على الذاكرة: «أي ضير في أن يستعيد الإنسان ذكرياته كما يشاء، لا يقيدها، لا يضبطها، ماذا؟ هل للناس حصة في ذكرياتي أيضاً» (ص 10). «الأفضل أن أدع الذكريات تتداعى كبناء قديم تعرض لصدمة قوية. هذا هو الموت الذي أريده» (ص 14). وقد تخلل الاستذكارات الطويلة تركيز مميز على الحوار، وعلى المطالع الشعرية المثورة للفصول. ويمكن القول: إن الرواية جاءت تحمل طموحاً فنياً بيناً، وإنها جاءت مرثية حادة ونزقة للبورجوازية الصغيرة المهزومة الوشكة على الدمار، وقبل ذلك كانت كشفاً فنياً لتاريخ شريحة ريفية بدوية من تلك البورجوازية، وربما لم يحمل من سمات السيرة الذاتية إلاّ أقل القليل، على الرغم من إغراءات البناء الفني المنتقى للرواية بذلك[14].

6 ـ نصر شمالي: الأيام التالية:[15]

استطاع نصر شمالي في هذه الرواية أن يجسد الواقع الطبقي السوري، وأن يترجم العلاقات الطبقية قبيل حزيران ـ يونيو 67، وبعيده، إلى صورة فنية تقليدية بسيطة وجميلة. وهو يبدأ بفضح أخلاق الطبقة الإقطاعية التي لا ترى في الزواج إلا بغاء أو صفقة، والتي تسخر كل القيم لتنفيذ مآربها. فـ (ثروت بك) يدعي أن فكرة المشروع الزراعي الكبير التي أوصى بها إلى (أم نجوى) إنما هي إلهام من الله. وهذا المشروع هو الذي تسبب في تخطيط وتنفيذ زواج نجوى من تركي ابن ثروت بك، تمهيداً لضم قطعة الأرض التي تمتلكها أم نجوى ـ إرثاً عن أبيها ـ إلى أراضي المشروع. وهي القطعة الوحيدة المتبقية من أملاك جد نجوى التي اغتصبها ثروت بك تباعاً، كي ينفذ مشروعه الكبير.

لعل الكاتب أراد أن يلمح إلى الأصل الوافد للإقطاع، فاختار لتمثيله اسم ثروت بك الانكشاري، وابنه تركي، كما لعله أراد أن يلمح إلى انتهازية وجشع الطبقة البورجوازية، فاختار اسم غانم ذهب الأرض، وشبيهها الجناح الانتهازي في الطبقة البورجوازية الصغيرة: عارف البلاف. وفي أثناء تصوير ذلك عرى الوشائج التي تشد البورجوازية إلى موائد الإمبريالية. فلقد عمل غانم ذهب الأرض قبل الاستقلال في الجيش الهتلري، ثم في الجيش الأمريكي، ولم يلبث أن تحول من الارتزاق بالحرب إلى التجارة. ومن ثم غاص في وحل السمسرة بالفلسطينيين (التوسط في شراء بطاقات وكالة الغوث بالجملة ـ التوسط في تدبير تنازلات فلسطينية عن أملاك محتلة) وتلك هي السيرة غير المشرفة للبورجوازية حقاً.

وكما فضح الكاتب أخلاق الطبقة الإقطاعية، وأساليبها الاستغلالية، فعل أيضاً في الطبقة البورجوازية، وإن كان تركيزه هنا أكبر. فغانم ذهب الأرض يدعي الديمقراطية واحترام الحوار والإقناع. وهو ملتزم ـ بشكل عام ـ ويمارس أساليب عصرية في تحقيق أغراضه. ذلك أن الطبقة البورجوازية لم تعد تتصدى للخطر الذي يهدد مصالحها صراحة. إنها تحاول استقراء المستقبل في أية علامة موحية، وتسابق الزمن، وتجرب الاستيعاب، أو القتل المسبق، الإجهاض، التفريغ.. يخاطب سعد غانم ذهب الأرض وهو يفضح حرائق الكرنيتنا:

«أنت تقرأ مقالاً ما فتقول لنفسك إنّ هذه شرارة.. إن هذا مشروع حريق هائل.. وكيف يتصرف المرء إزاء مشروع حريق؟ إن أول ما يفكر به هو محاصرة النيران وعزلها ومن ثم إخمادها» (ص 64). إن سعداً يرى جيداً كيف يحاول غانم شده كبغل ممتاز إلى عربته، لأن هواية غانم أو متعته هي جمع البغال الممتازة، دون أن يثنيه عنادها. وقد بالغ

الكاتب إذ أوحى أن أمر غانم ليس غير هواية أو متعة، وغانم - الطبقة يدعو إلى التعايش الفكري السلمي، ويزين المهادنة الفكرية تحت ستار إنساني راق. وهذا نصل مخادع من نصال البورجوازية في حربها الحديثة، إلاّ أن سعداً لا يقع في المصيدة، حتى قبل الحرب، أي - حسب الرواية - قبل التحول النهائي ليسار البورجوازية الصغيرة إلى صف الطبقات الكادحة. إنه يرى دعوى التعايش المسمومة قائلاً «إن نفاق أصحاب الفكر لن يبدل في واقع الحال شيئاً.. فأنا لا شيء بدون أهلي.. ولا أكون شيئاً إذا كنت جزءاً منهم.. فإما أن أربط مصيري بك، وإما أن أربطه بمصيرهم» (ص 65) ويتتوج تشخيص الكاتب لطبقة غانم في عبارة صريحة كأنها جزء من إعلان سياسي: «أنا أؤمن أن البورجوازية العربية ليست بورجوازية.. جماعتنا مجرد وكلاء وسماسرة للبورجوازيات العالمية.. إنهم يتنفسون من رئتها ويعيشون على فتات موائدها» (ص 76).

أما عارف البلاف، أو الجناح الانتهازي من البورجوازية الصغيرة، فهو لا يحب غانم، ولكنه في الوقت نفسه لا يمتنع عن الإفادة منه. بل يسعى إلى ذلك، وفي موقفه من سعد موافقة على الأفكار، واعتراض على الأسلوب. وعارف بارع في التبرير. يقرأ في مستقبل غانم الهلاك، ما دام هذا يريد مجاراة التطور، والاحتفاظ بالنظام العتيق في آن واحد، فالتناقض الذاتي كفيل بإهلاك غانم دون تدخل سعد أو سواه. والبلاف يشبه سلوكه مع غانم باصطياد الفيلة الذي يقتضي جماعية وحيلة. ولذلك فهو يرى أن التطور عامة، تصنعه الأجيال، وليس مسؤولية فردية. وهكذا تمضي شخصية هذا البورجوازي الصغير الانتهازي في الارتسام والاقتضاح دقيقة فدقيقة، معراة من أي ستر.

وحين يشخص البلاف الإنسان في وطنه فإنه يراه دودة حقيرة بين

قدمي عملاق. وذكْر العملاق ينقلنا إلى تشخيصه للعالم. فحلم البلاف الأكبر أن تنشب الحروب بين عمالقة العالم، بعدئذ، تولد حضارة جديدة، أكثر إنسانية. ولقد وُلِدَ البلاف لأب ثري تاجر مزواج وشرس. وحين عشق ابنة الخضري ضربه أبوه وطرده. لكنه تزوجها، وليس هذا هو الموقف الإيجابي الوحيد للبلاف. فهو حين يبرر انزلاقه في الرشوى، يرجع المسألة إلى النظام ككل. فالجناح الإنتهازي في البورجوازية الصغيرة لا يعدم مواقف إيجابية، ولكنه يعرف كيف يكرسها من أجله. لقد مارس البلاف شتي أنواع المهن كي يحصل على رزقه، وواصل دراسته حتى غدا موظفاً، فانزلق في حمأة الرشوى، وسجن، وإذ خرج ثانية إلى الميدان، التقى بسعد، وافتتحا معاً مكتباً لصحيفة عربية يعدّان لها الدراسات الاقتصادية. ووسعا بعد ذلك أعمالهما إلى الترجمة، وهما يفكران بافتتاح دار نشر. وهنا يأتي دور غانم ذهب الأرض.

كيف وقف البلاف أثناء وبعد حرب حزيران؟ إنه لا يرى في الحرب أكثر من مسرحية دراماتيكية، المنتج والمخرج والأبطال فيها غرباء. وسكان المنطقة هم الجمهور المغفل أو الكومبارس التائه. أما هو فقد إختار دور المتفرج المغفل. لكنه يعد بأن يكون متفرجاً إيجابياً، فكيف؟ أ بإجادة أساليب استغلال أيام الحرب وشراء العقارات بعد أن هبطت أسعارها هبوطاً خيالياً، ولحساب الممول الحقيقي: غانم؟

وحين تنتهي الحرب يحلل المعلم غانم ويستنتج ويخطط ويسخر الأداة الطيِّعة: البلاف: إن موجة هائلة ستأتي. المقاومة قادمة. كيف تكسر الأمواج في الميناء؟ الدور القادم إذن هو التصديع والإيقاع والتسلل.

وهنا نأتي إلى سعد: الشخصية المحورية في الرواية، والذي أراده الكاتب ممثلاً للجناح اليساري للبورجوازية الصغيرة. نشأ سعد يتيم

الأب، في أسرة صغيرة وفقيرة، يحمل رغبة جامحة إلى الحياة، ولكنها رغبة رومانسية: «أريد أن أكون حياً وميتاً» (ص 143). وهذه الرومانسية تنسحب على موقفه من المرأة وعلى علاقته بها: يحب سوزان ولكنه يفكر بها وبالموت، ولئن كان غير مبال فيما إذا كان الرجل الأول أو الأخير في حياتها، إلاّ أن رومانسيته تكسبه زعزعة في شخصيته. ولذلك نرى انقلاب أحلام سعد من تغير المجتمع إلى امتلاك سوزان. ونرى الضعف والخوف والازدواجية والتأرجح وعدم الثبات على موقف. والطريف أنه يبصر كافة خصائصه إبصاراً حقيقياً، يتضخم أحياناً، فإما أن يصل به إلى النرجسية، وإما أن يصل إلى المازوخية.

عمل سعد فترة كضابط في الجيش، ثم استقال والتقى بالبلاف في عملهما الحالي. وشيئاً فشيئاً كان ينسلخ عن منبته الطبقي الفقير ويتكون كبورجوازي، دون أن يستطيع التغلب على ازدواجيته: «لست من الفقراء ولن أكون من الأغنياء.. من أنا؟ لا لون ولا طعم ولا رائحة ولا شكل ولا هوية فمن أنا إن لم أكن الشيطان نفسه؟» (ص 258). وها هو يتجه إلى حي الزهور، يعيد البطاقة إلى صاحب الدراجة الذي كاد أن يدهسه مع نجوى وأبيها غانم ذهب الأرض، وما إن يركب الباص الوسخ حتى يحس بالغربة. ها هو حين يناقش يوسف بن عيسى حماد صاحب البطاقة، في التزامه بمنظمة ثورية مادام يدعو إلى الثورة، فيتهرب من الجواب بفلسفته. ها هو ينقد النادل بسخاء وسوزان معه وينقد السائق أيضاً.. فبم ينعت هذا السلوك؟ إنه يرى نفسه كم هو بعيد عن النضال العملي. لا يسأل سوزان عن خصوصياتها، ولكنه يرغب في امتلاكها. يسعى خلف التكافؤ في الموقف بينهما وفي الوعي والإقبال المتبادل ولكنه في

الوقت نفسه يرى أن النساء - كل النساء - يهتممن بالقضايا الصغيرة، ويملن إلى المبتسمين عامة ويعشقن المرحين..

وعلى كل حال فسعد يناضل من أجل بناء نفسه بناءً إيجابياً. يروض نفسه بالأحرى. وهذا الترويض ينضج فيما بعد، حين تنضج الظروف الموضوعية أثناء وبعد حرب حزيران. إنه لا يرضى أن يكون متفرجاً مغفلاً، كما يرى البلاف لنفسه. وهو سيقاوم إما حاولوا أن يجعلوه متفرجاً أو كومبارساً. وهو إذ يسمع بيانات الحرب العربية يرى فيها مقدمة للنصر، أو خاتمة للهزيمة، ولا تغرنّه أرقام الطائرات المتساقطة. إنه يمتلك رؤيا حادة، وهذه الرؤيا من ميزاته الرئيسية، يستخدمها استخداماً إيجابياً، مما أدى به إلى التحولات الثورية المقبلة، وتكريس الخلاص الشخصي عبر الخلاص الجماعي، والالتحاق بالمقاومة، وبحي الزهور الذي يسكنه عيسى حماد وابنه (الفقراء)، التحاقاً نهائياً.

لم ينس الكاتب وهو يركز اهتمامه على الطبقات الاجتماعية الثلاث المذكورة أن يشير إلى بقية عناصر التشكيلة الاجتماعية فأم نجوى التي سُلبت ثروة أبيها على يد الإقطاع مثلت أصدق تمثيل فئة الملاك الصغير أو المتوسط الذي استعبدته الملكية، فنراه يسعى جاهداً كي يستعيد ما فقد، ويعيش على أمجاده الخالية. وأم نجوى تنسى سريعاً أن ثروت بك قتل أباها وسرق أراضيه. وهي لا تألو جهداً في الإسراع بتزويج ابنتها نجوى من تركي. وهذا الموقف له ما يماثله فيما بعد، حين يقع حادث الاصطدام، ويسحر والد نجوى برقة غانم ذهب الأرض، الذي يعرف كيف يتسلل إلى القلوب، خاصة عندما اكتشف صلة سعد بنجوى ووالدها، الأمر الذي سيحتم عليه مزيداً من البذل، كي يحكم السيطرة على الوالد والابنة، كسبيل إلى سعد.

وقد تعرض الكاتب أيضاً إلى ما تتسم به بعض الفئات الاجتماعية الفقيرة من الغباء بسبب الطيبة المتناهية، نظافة الفطرة وسطحية التجربة، كما في موقف جارات أم نجوى اللواتي كن يتعاطفن معها، ويأسين عليها، على الرغم من أنها كانت منهن وتبتعد عنهن.

لقد كرست الرواية حي الزهور - الطبقات الكادحة - والمثقفين أيضاً - يوسف - رصيداً للمستقبل، على الرغم من أن ظل هذه الطبقات كان باهتاً في الرواية، لأن اهتمام الكاتب انصب على فضح الطبقات الإقطاعية والبورجوازية.

كيف سار الصراع في الرواية؟ إن غانم يرى أن الإقطاع طبقة متفسخة. وهو ينجح في كسب البلاف إلى صفه، والبورجوازية قد نجحت في الظروف الموضوعية، ظروف حرب حزيران وما تلا، فكسبت الجناح الانتهازي من البورجوازية الصغيرة. أما الجناح اليساري فقد ضمه الكاتب إلى الطبقات الكادحة. وقد تخلل التصوير الفني لذلك قدر غير قليل من الميكانيكية، انعكس على تصوير الشخصيات وقدراتها على التنميط.

تتميز هذه الرواية عن سائر الروايات السابقة بانتسابها الحار إلى أرومة التقنية التقليدية. ولئن كان في بنيان (الأبتر) ملامح قوية من هذا النسب، إلاّ أن (الأيام التالية) وحدها قد جسدت ذلك بقوة، فعدا عن المحاولة الجاهدة للكاتب في تنميط شخصياته، يبرز الاستطراد الذي يوشك أن يهدد الرواية في بعض المواقع بالانفلاش (ص 13 - 16، ص 18 - 19، ص 190 - 248 - 256). وقد اتشح السرد بوشاح صحافي تارة وإنشائي (جبراني) تارة أخرى، وخصوصاً في مشاهد الغزل والطبيعة حيث تسيل المترادفات سيلاناً.

7 - هاني الراهب: ألف ليلة وليلتان:[16]

يعد هاني الراهب الرواية كفن أكثر مقدرة على استيعاب الرؤى والتجارب، وهي الرئة الأفضل لنقل الأوكسجين، فالحياة بدونها عبء خانق: «الرواية كبيرة، وكل شيء في حياتنا كبير»[17]. وقد بدأت رحلة هاني الراهب مع الرواية منذ مطلع الستينات بروايته الأولى (المهزومون). ثم كانت خطوته الثانية (شرخ في تاريخ طويل) في مطلع السبعينات، وصولاً إلى هذه الرواية: (ألف ليلة وليلتان). ولعل استحضار الإشارات التالية من (شرخ في تاريخ طويل) أن يشكل مدخلاً إلى عالم (ألف ليلة وليلتان):

* أبطالها قوميون وجوديون شبان، وفيهم فلسطينيون.
* أطروحة (فرويد + ماركس) أقوى أطروحات الرواية، وهناك المجد المحمدي، والطموح الانقلابي، والجنس والمرأة البديلة...
* تقديم ذلك لم يتم عبر منظور نقدي: إن ملاحظة هذه النقطة هنا ضرورية، لأن الرواية التالية ستناقضها.
* اعتماد جلسات المقاهي والسكر كحلّ فني لإدارة نقاشات وثرثرات الشخصيات.
* مجاراة تقنية الرواية الغربية إلى حد بعيد، والحرص على مقاطعة أمس الرواية العربية.

* * *

في أواخر الستينات حدد هاني الراهب المؤثرين الرئيسيين في إنتاجه الروائي بالثورة وأسبابها الموضوعية. وأعلن أنه يستمد المادة الأولية لكتابته من تجارب الأمة العربية في نضالها الشامل. وهو يحلّ النضال ضد اسرائيل في المقام الأول، ويقول: «إن هذا الوضع لا يعني نظم

مدائح للفدائيين أو غزليات في الصفات العربية النبيلة، أو هجائيات في الاستعمار والصهيونية. المهم أن نبحث ونعمل في تكوين الفداء»[18] وفيما يتعلق بالهزيمة الحزيرانية يقول: «وسيكون سطحياً التوقف عند الخامس من حزيران واعتباره بالنسبة للأدب عام الفيل المعاصر. لقد كانت الهزيمة سارية في عروق حياتنا اليومية. وما الخامس من حزيران غير تكثيف حاد فاجع لهذه الهزيمة، (...) ومن هنا أعود إلى الأساسيات: المكونات العميقة للفرد العربي، للمجتمع العربي، وللمرحلة الحاضرة».

ترى، كيف يمكن أن نقرأ ذلك في عمله الذي أوقفه على الهزيمة الحزيرانية وما سبقها ـ لا ما تلاها ـ بعد عشر سنوات من وقوعها؟ ماذا نقرأ في هذا العمل عامة؟

لقد تصدى هاني الراهب إلى هذه الجملة الخطيرة والكبيرة من العناوين:

ممارسة البورجوازية الصغيرة للسلطة/ مقدمات الهزيمة/ الفوضوية/ التمركس/ الفلاحون/ العمال/ العمل/ الجماهير/ الصحافة/ الأدب/ صراع الأجيال/ صراع الطبقات/ بيروقراطية المنظمات الشعبية/ العمل الفدائي/ العسكرتاريا/ العالم الثالث/ مؤسسات السلطة والحكم والدولة/ الثورة العالمية/ الحزب الثوري/ المثقف/ القومية/ الجنس/ تحرير المرأة/ المستقبل...

هذه العناوين تجد تفصيلاتها عبر الحشد الذي قدمته الرواية من الشخصيات الموزعة عموماً في مجموعتين: بورجوازية صغيرة (إلى اليمين) وبدائل (عمالية خصوصاً) إلى اليسار، وكما أشرنا سابقاً بصدد رواية (شرخ..) فإن هذه التفصيلات تأتي عبر جلسات السكر، أو المقاهي، أو القمار أو ممارسة الجنس... تأتي عبر سلسلة طويلة من

الحوارات والنقاشات والذكريات والتداعيات، متمازجة (خلط الأزمنة) متقاطعة، ممنتجة (التأثيرات السينمائية) ويبلغ ذلك في بداية الرواية حداً بعيداً من التعقيد والغموض حيث يصل استخدام كافة الأدوات الفنية إلى مداه.

لقد أرهق هذا العبء الكاتب كما تدلل بعض مواقع الرواية. فهو في تصوير لحظة الخلق الفني عند (محمود) مثلاً يتهرب من متطلبات هذا التصوير بسطور قليلة عامة (ص 71)، وقد وصل هذا الإرهاق إلى ذروته في القسم الأخير من الرواية، وخصوصاً في الصفحات المخصصة لدورة العمل الفدائي، حيث ظهر القلم متعجلاً، لكأنما يريد أن يفرغ بأي ثمن.

لقد استفاد الكاتب في معاملة شخصياته كثيراً من معطيات التحليل النفسي وعلم النفس الجمعي، متقدماً في هذا على (شرخ..) من حيث ربط علم النفس بعلم الاجتماع.

ومن مواطن ذلك المختارة تحليل نفسية علي في آخر أيامه مع أمية، وهما يبحثان في الزواج (ص 344)، وما جاء عن أبي صالح الذي ترمل وعن أمية (ص 360 ـ 361)، وقبل ذلك، ما جاء عن عباس وهو في وليمة طلعت بك وزوجته غادة، حيث صفت أمامه الرشوة الكبيرة الأولى، وكان قد فرغ للتو ـ وهو المحافظ ـ من مضاجعة غادة.

أما مواطن استخدام علم النفس الجمعي فنذكر منها تصوير الشلة البورجوازية الصغيرة في جلسة قمار (ص 51) ولقاء المحافظ عباس بالفلاحين (ص 118 ـ 119). وقد كان الكاتب يلجأ أحياناً إلى تصوير الشلة جماعياً، مجمعاً بعض الخطوط التي يكون قد رسمها لها عبر تصوير كل واحد منها على حدة، أو ممهداً لبعض الخيوط الجديدة التي يريد أن تكون لكل شخصية على حدة.

إن المحافظ عباس، وزوجته عائدة، والدكتور شيش بيش، والمحرر والروائي الملك، ومصلح التلفزيونات سليمان (الحرفي الفني)، والضابط ـ الطيار ـ المدني نواف وغادة زوجة الإقطاعي طلعت بك.. إن هؤلاء ومعهم شخصيات ثانوية (مدير مدرسة علي ـ رئيس الاتحاد ـ والعقيد..) هم الشلة البورجوازية الصغيرة التي صورها هاني الراهب في سائر دقائق حياتها الشخصية والسياسية، ففضحها وعراها وهجاها. وهذا هو الفارق الجذري بين تعامله كروائي مع خلقه ـ شخصياته، في هذه الرواية، وبين ما سبق في روايته (شرخ..).

وهذا الهجاء/ الفضح، جاء أحياناً على ألسنة الشخصيات نفسها ـ وخاصة الملك ـ كما جاء أحياناً أخرى في السرد الذي اضطلع به الراوي، منذ مطلع الرواية، حيث يعرف بسرعة بجلّ الشخصيات. يقول المحافظ عباس أثناء شجاره مع زوجته عائدة: «الرجال الذين أرادوا منذ الطفولة أن يصنعوا شيئاً تقولبوا أخيراً كالأحذية، وامتصتهم الالتزامات. إن تاريخاً جديداً يفد إلى البشرية، ونحن هنا مطروحون على أرض الحياة اليومية كخيوط العنكبوت» (ص 13 ـ 14).

والكاتب يقدم هؤلاء في البداية: جلسة طعام، بقع البن، رمل الخاطر، مقهى عام، ويصفهم: «يراوغون قلقهم الأبتر بالاهتمامات العابرة والرجاء» (ص 15) أو «يتمنون لو يصير الزمن إلى ليل لا صباح بعده» (ص 16). وفي الصفحة نفسها كذلك: «يتسلقون على كراسيهم كحبات رمل محكومة بالعزلة في مدينة الرمل».

وفي النهاية يخلفهم الكاتب وهو يقول «كلهم يتفلسفون وفلسفتهم بالونات مفتوحة» (ص 340)، وتكون الهزيمة قد وقعت.

ومن المهم جداً أن نشير إلى أن الشخصيات تولد في الرواية مكتملة، ولا يطرأ عليها نمو يذكر، حتى بعد وقوع الهزيمة الحزيرانية. وهذا الأمر

ينطبق على أغلب الشلة البورجوازية وعلى أغلب من في الضفة اليسارية المقابلة. ولئن كان الكاتب قد تخفى خلف شخصياته جيداً، إلا أنه كان يخرج إلى العلنية أحياناً، فيبدو إنطاقه الشخصيات فجاً. وخير ما يمثل ذلك ترداد بعض الشخصيات لجمل بعينها، سبق أن رددها آخرون.

ها هو الملك في مطلع الرواية «يتحسس وقع انهيار» (ص 13)، وها هو محمود بعد لأي «يتحسس وقع انهيار» (ص 44). وها هو الملك يكتب مقالة (ص 136 ـ 138) فيوظف في الأسلوب ـ كسواه ـ الشعر، ويحضر عالم ألف ليلة وليلة. إن الشخصيات كلها تقريباً تحسن تضمين الشعر والأمثال وعالم ألف ليلة وليلة، وفي هذا ما يقلل من فروقها وتمايزاتها ويحد من استقلاليتها عن مبدعها، ويكبل حريتها ولو إلى حد بسيط. هذا عباس يقول: «عجيب أمر هذه المدينة» (ص 170)، ومحمود يقول «عجيب أمر هذا البلد» (ص 147)، وشخصية أخرى تقول «المشكلة أنه...» (ص 222)، وتأتي أخرى في سياق آخر لتفتتح حديثها بالعبارة إياها. ترى هل تحمل مثل هذه المطابقة النسبة بين الشخصيات إيحاء بتماثلها؟

الشلة البورجوازية الصغيرة:

لكي نحيط بهذه الشلة، ينبغي أن نتعرف على أفرادها من خلال مثل هذه الأسئلة التي تتطلبها طبيعة الرواية: من هي هذه الشخصية؟ بم تتصف؟ ماذا تطرح؟ ما علاقتها بالآخرين؟ ما قيمتها في العمل ككل؟

بل إن هذه الأسئلة تعاود بالدرجة نفسها في صدد الإحاطة بالشخصيات البديلة أيضاً.

المحافظ عباس: أحد رؤوس تلك الشلة البورجوازية الصغيرة، بدأ فلاحاً فقيراً يعمل في التعليم، ثم دفعه طموحه القيادي إلى الكلية

العسكرية. ومع قيام السلطة الجديدة سنة 1963 انتقل إلى ممارسة الحكم في منصب المحافظ (انظر ص 83 عاشق القيادة).

فلاحية عباس، ريفيته، والجنس والازدواجية، والقومية، هي مفاتيح شخصيته. إنه يعترض على الماركسيين. لا يعجبه ادعاؤهم بأن العمل مطهرة النفس. يرى أنهم جعلوا من الضرورة ناموساً ومن العبودية طيلساناً. وبالمقابل فهو يتكيء على فرويد ويجلّه في حديثه عن نازع الموت والحياة عند الأمم والأفراد. وهذا الموقف من الماركسية والفرودية لدى عباس يجعلنا نرى فيه امتداداً لأبطال رواية (شرخ في تاريخ طويل). لكنه امتداد ايجابي. فبينما تغلب على (الماركسية ـ الفرويدية) في الرواية السابقة الميكانيكية والماركوزية تغلب عليها في الرواية الجديدة الرايشية ـ ولهلم رايش.

إنه يعلن وقد عاد من شراء فستان لعائدة زوجته من بين يدي تاجر دمشقي عريق: «علينا أن نعيش فقراء حتى يوم يستطيع الفقراء الحقيقيون شراء فساتين لزوجاتهم يصنعونها وتوزعها الدولة الاشتراكية المنشودة، ويتفرج عليها هؤلاء الأراقط فلا يستطيعون شراء مثلها لأنهم لا يعملون» (ص 26). لقد أعاده التاجر الدمشقي إلى حجمه الأساسي: فلاح بالمعنى المرذول للكلمة (انظر ص 22 ـ 25 ـ 26) وهذه الرومانسية جعلته يرى الفلاحين في لقائه معهم رمز البراءة والصفاء.

وحديث المحافظ عباس عن الاشتراكية والدولة والفقراء في المقتطف السابق ينقلنا إلى الجانب الأهم في شخصيته: السياسة، فهو لا يؤمن بالتوازن والوسط. خط الوسط وهمي كما يقول، والأمة العربية تحترق بسبب التوازن (ص 222)، وتقييمه لما وصلت إليه (سلطة الثورة) بعد أربع سنوات فقط هو «نحن غيرنا تركيب البلد في السياسة والاقتصاد، الحلقة المفقودة هي تغيير التركيب الاجتماعي، وأنا أريد أن أصل إلى

القاع، إلى الصفر. نحن توقفنا عن النمو. وخسرنا ما حققناه لأننا توقفنا» (ص 222). وكان قبل ذلك بكثير، منذ ربع الرواية الأول، قد اعترف بأن الثورة لم تنجح والاستعمار لم يضرب على قفاه (ص 84)، ولكنه يبرر في هذا الموضع نفسه ويتعلل بأن «الشباب» كما يقول قد بدأوا مسيرة الألف ميل، وبأن فعل الثورة العالمية ينضاف إلى ما تفعله البورجوازية بنفسها، مستشهداً هنا بماركس وانجلز.

هذا التبرير، والتناقض، والازدواج، يبرز بصورة أنتن في ممارسة المحافظ عباس للسلطة، وفي حياته الشخصية. فهو على خلاف مع زوجته عائدة، ويخونها، ومع ذلك يرى أن الشقاق العائلي «أكل هواء لابد منه ولكن أخلاق الزوجة يجب ألاّ تنهار» (ص 41). وهو يستقبل ضيوفاً من قريته قدموا يتوسطون لتوظيف شاب منهم، ويرفض الديوك التي أحضروها لأنها رشوى، ولكنه لا يلبث أن يتناول الغداء على طاولة الإقطاعي القديم طلعت بك، بعد أن ضاجع زوجته غادة، ويتناول المبلغ المجزي لقاء ما تم الاتفاق عليه لصالح الإقطاعي وعلى حساب الفلاحين الذين كان في لقائهم منذ زمن قريب.

وفي ذلك اللقاء تتجلى حقيقة ممارسة المحافظ للسلطة: إنه يرد شكاوى المساكين، ويبرر ويتذرع لتقصير الحكومة بالجيش وبالحرب المقبلة. ولئن خرج من اللقاء مكرراً الكلمات الأخيرة لأحد الفلاحين «ولكن أين الطريق؟» (ص 152)، ولئن تحسس الخطر بعد اللقاء وتساءل مرعوباً عما سيحدث إذا لم تنجز الثورة نفسها، فإنه لم يلبث أن غرق في وحل السلطة أكثر فأكثر، ملقياً بالتعلة على الجماهير التي ترغل في الأزمنة القائظة، كحشد من القطا البري، فتضع نفسها دون فطنة في مرمى بندقية الصياد: هذا ما يقوله المحافظ عباس.

لا يكاد الحد الأدنى من التماسك الداخلي لعباس كبرجوازي صغير

يتوفر لدى أيّ من أفراد الشلة الآخرين، ما عدا الدكتور شيش بيش. إن الآخرين معطوبون، وهم يرون هذا العطب بشكل أو بآخر. وعلى نحو يضاعفه لديهم. وهنا نستثني شيش بيش ثانية. فهذا الدكتور متفائل دوماً، وهو أكثر قوموية من المحافظ عباس، يتمسك بالخصائص القومية في وجه الماركسية التي ينادي بها المدرس علي. ومثل عباس، يتكىء شيش بيش على فرويد. ولسوف يصنع تاريخاً عندما تتراكم الإشباعات.

ويشخص المرحلة بأن الثورة «ماشية»، ويشخص المشكلة على أنها غزو خارجي + عقد نفسية داخلية. أما المستقبل فيرسمه عبر شعارات المعامل للعمال والأرض للفلاحين والدحر للصهاينة وعمومية الوعي.. ويقرأ المستقبل في سقوط البورجوازية، فهو يهتف «وسيعلم البورجوازيون أي منقلب ينقلبون» (ص 66). وسوف يكرر علي العبارة نفسها (ص 79) ـ تذكير بملاحظة إنطاق الشخصيات ـ وبالطبع فهذه الثورة العارمة لا تجعل الدكتور يخرج عن امتدادات أسلافه في (شرخ..)، كما رأينا عباس.

هذا التناقض البادي في موقف شيش بيش، والذي يبدو أكبر من خلال علاقته بأسمى، لا ينال من تماسكه الداخلي. هو ذا يقول في الشلّة: «يبدو أنهم ليسوا ذئاباً كلهم وأن بعضهم ضحايا (...) أليس هؤلاء أجدر بالإشفاق منهم باللعنة» (ص 130).

وهو إذا كان يرى أن الثورة «ماشية» فإنه بعد وقوع الهزيمة يستنكر فجيعة الملك والآخرين، فالبلاد ما انهزمت، انهزم حكامنا الأجلاء «بالنسبة لنا نحن: الهزيمة كلمة. ما علاقتنا نحن؟» (ص 328).

إن ثورة الدكتور أقرب إلى مازوخية البورجوازية الصغيرة. وقريب من ذلك سوف نرى شخصية الملك.

على النقيض من شيش بيش نرى الحرفي الفتي سليمان، وهما صديقان صداقة الأضداد العجيبة: سليمان يائس، يطلق أنصاف الأسئلة، ويغطي يأسه بدعوى العملية الواقعية، والمادية المبتذلة، وهو يشخص المرحلة على هذا النحو: «نحن نملأ فراغات في آلة بورجوازية البلد، والعمال صاروا كمّاً لسترة السلطة والفلاحون الكم الثاني، بعد ألف سنة يصير الفلاح ثورجي» (ص 65».

«إنه الزمن الأسود، زمن عاشوراء. لقد انتهى عصر الجن، وبدأ عصر أمريكا» (ص 35).

الناس لدى سليمان براغي وآلات صدئة، وليس ثمة ثورة. مجتمع ألف ليلة وليلة كان دائماً المجتمع الحقيقي. العصر هو عصر السندويش العجول. دمشق موت في موت، والحب أساسه الجسد، وله مساحة صغيرة من حياة الإنسان، والباقي للعمل والإنتاج. ووفق هذه النظرة تقوم علاقته الجنسية بغادة حتى تكون الهزيمة. وهو يعدّ علاقة الرجل بالمرأة أقل العلاقات أهمية، ولا يرى أن ثمة ما يبقى بعد أن ينام الرجل مع المرأة. ولقد ظل سليمان على هذا المنوال بعد الهزيمة، مع أن الحرب أنهت علاقته بغادة، ومع أنه اعترف بتأثير الواقع الموضوعي في الحب والجنس، وتألم، لكنه ظل يقول: «هذا شعب بلا رسالة، كيف ينتصر؟» (ص 321).

في الدرك الأسفل من هذه الشلة البورجوازية يأتي الضابط ـ الطيار المدني نواف، زوج أمية، الفلاح ابن الفلاح، والذي لا يفتأ يضرب أمية. وقد ألمح الكاتب مرة، في وصف أحد مشاهد الضرب والتعذيب الكثيرة إلى سادية نواف، حين لمح فخذي زوجته، وهي فاقدة للوعي جراء الضرب، فاشتهاها. إنه أرمل سابق، زوج فاشل، لا يرى البلد إلاّ خراباً في خراب، وهو يعتقل أثناء الحرب بتهمة غامضة (الجاسوسية) ويطلق أمية أخيراً.

من بين هذه الشلة البورجوازية، تبرز شخصية الملك كأفضلها وأهمها بالنسبة لعلاقة الرواية بكاتبها.

إنه ابن الحداد محمد الكعكي، الروائي والمحرر في إحدى الصحف المحلية. يصفه شيش بيش بأنه غارق في مستنقع الخلاص الفردي، متطرف إلى حد الفوضوية، يهجو الشلة هجاء مراً. لقد كان حقاً أداة الكاتب في هذا الهجاء، (وكلاهما روائي). يقول: «كان دون كيشوت يعيش خارج الزمن، أما هؤلاء فلا يعيشون إطلاقاً» (ص 60). ولنلاحظ أنه يردف هذا القول بهتاف حار يومىء إلى الحل الفرويدي الذي يتبناه الملك في جملة ما يتبنى: «فلنفض البكارات كلها لأنها أغشية على العيون». إنه يتبنى أيضاً تحطيم الدولة، ودفع الفقير إلى الفعل بأي ثمن. لقد خرج من مؤتمر الأدباء في فندق أمية وهو يرى نفسه غريباً عن المؤتمر والفندق، ويرى مسؤوليته كأديب تنبع من كور الحداد والده، وصادف امرأة تبحث في القمامة عما تقتات به، فنفحها خمس ليرات ليرشو بها ضميره، ولكنه لا يلبث أن يستدرك: «كان ينبغي أن يرعبها (...) أن يدفعها إلى السرقة واقتحام البيوت» (ص 89). وهذا المشهد الذي أعقبه تقيؤ الملك السكران في القمامة من أفضل المشاهد المؤثرة في الرواية. وفي خاتمته نستمع إلى الملك: «ذهبت الآلهة وجاءت الدولة، ذهب المعبد وجاء هيجل وبقي الفقر.. بقيت الخنازير والجنازير» (ص 90).

ما نقرأه عن رواية الملك التي يعتزم كتابتها، وعما كتب، وعن شخصياته، وصلته بالشلة، يقوّي لدينا الميل إلى أن هاني الراهب قد عول عليه في قول الكثير مما يريد أن يقوله في روايته بنفسه. فلدى الملك رواية ممنوعة، والرقيب يخاطبه: «لو أنك تحذف بعض المقاطع المتعلقة بالجنس والدين والسياسة وتغير بعض العبارات الأخيرة.. لم أقرأ شيئاً أفضل، بدون هكذا معالجة لا يمكن تحسين وضعنا ولكن كما تعرف

سياسة الدولة تقتضي..» (ص 90). وبعيداً عن هذا الرقيب فقد خلفت أوضاع الصحافة التي تكوي الملك شرطياً قابعاً في قحف الرأس، شرطياً باضته الثورة وحضنته كما يقول، ولقد شتته هذا الوضع بين نقيضين مؤسسين أولهما «مطلوب من كل كلمة أن تكون رصاصة» (ص 60)، وثانيهما «لمن يكتب هذه الكلمات؟ لدولة تعتقلها أم لشعب لن يقرأها أم لمن؟» (ص 138).

وأما عن الرواية التي يكتب (بمعنى ما هي: ألف ليلة وليلتان) فلنقرأ: «والملك يحكم على صندوق مهملات كبيرة ملأها بهذه الترهات، وانكب يصوغ منها رواية، أليس في نيته تقديم فلسفة، بل مرايا» (ص 223) ولنستمع إلى أحد أفراد الشلة في حانة أبي معروف (التي كثر ما تحدث عنها الروائيون والقاصون الريفيون الحالّون في دمشق): «جلالته أنهى كتابة رواية تتابع اكتشافات المفتش الأعظم للنفس البشرية. ولكن كيف؟ من خلال شخصيات لا هي مريضة ولا هي سوية، لا هي استثنائية ولا هي تافهة، ولا نبيلة ولا وضيعة، إنها مرتبطة بشرطها الاجتماعي. كل منها يأكل وينام ويتزوج ويموت. له مسرات صغيرة وأمجاد أصغر وله عنفات ومخازٍ صغيرة ويتنطع لمشاكل الأمة العربية» (ص 241).

هذه المقتطفات فرصة مناسبة للتوكيد هنا على أن رواية (ألف ليلة وليلتان) مرايا، لكنها تحاول تقديم فلسفة عبر المجموعة الأخرى من الشخصيات النقيضة أو البديلة التي لم ندرسها بعد. وجلّ شخصيات هذه الرواية ليس في حالة سوية. ومن هو منها في هذه الشلة البورجوازية لديه قدر غير قليل من التفاهة والوضاعة. وعلى كل حال فهي محاولة لكتابة شهادة على عصر وشعب (انظر تحذير الملك لأصدقائه من أن كل ما يتفوهون به في حضرته سيعتبر مستمسكاً

عليهـم، وسيندرج في رواياته المقبلة كشهادة على عصر وشعب». (ص 2.4).

من ناحية أخرى كان الملك النذير الأول الذي أراده الكاتب في الرواية، بالهزيمة المقبلة، مع أنه ردد عبر حناجر أخرى إنذارات مماثلة. فالملك يتنبأ منذ مطلع الرواية «أفيقوا يا أخوة السبايا» (ص 274)، وبوقوع الهزيمة ينهار ويتفجع، ولكنه لا يلبث أن يتوازن نسبياً كما يوحي قراره بالالتحاق بإحدى دورات العمل الفدائي كبديل للهزيمة. إنه بذلك يمثل الشريحة الوحيدة التي يُعوَّل عليها من البورجوازية الصغيرة لتتابع الطريق المنشود.

يبقى علينا أن نذكر من هذه الشلة غادة، ذات العلاقة الجنسية بالدكتور، والمحافظ، وسليمان، وهي زوجة الإقطاعي القديم طلعت بك. إن علاقتها الأساسية في الرواية مع سليمان، ولقد بادرت إلى قطعها ثالث أيام الهزيمة، مقررة أن الأيام الماضية مع سليمان كانت ضرورية، ولكن يجب أن تنتهي «ليس في حياتي أي شيء قابل للحياة» (ص 317).

هذا القرار أو التطوير أو النمو في شخصية غادة بفعل الهزيمة، جاء مسطحاً، عكس حرص الكاتب على الرصد الفوري لتبدلات شخصياته وتأثراتها بفعل الحرب. وقد شكت شخصة زوج غادة (طلعت بك) من تسطيح مماثل. فاليوم الثالث أو الرابع أو السادس في حرب الأيام الستة، بالنسبة لشخصية كغادة، هو يوم التأزم، لا اتخاذ القرارات.

وفيما عدا هاتين الشخصيتين نلتقي بعدد آخر من البورجوازيين الصغار، ولكن من خلال علاقتهم بالشخصيات المتبقية، ما عدا رئيس التحرير الذي يرهق الملك. وهو يشبه كبيروقراطي شخصية مدير المدرسة التي يعمل فيها المدرس (المثقف الثوري) علي، هذا الذي ينتفج عشية

الهزيمة، ويطلب إلى علي ألا يتحدث عن لينين العرب (عمر بن الخطاب) حتى لا يثير الرجعية، ومثله رئيس اتحاد العمال الذي يصطدم بالعامل، المثقف، الثوري: إمام. ولكن الحديث عن علي وإمام وسائر بدائل شلة البورجوازيين الصغار يستدعي خطوة أخرى في هذه الدراسة، تسبقها هذه الإشارة الأخيرة إلى استمرار عملية الفضح والهجاء والتعرية التي رأيناها للبورجوازية الصغيرة في عملية فضح البيروقراطية في أجهزة الدولة وفي المنظمات الشعبية أيضاً.

* * *

لم يكتف هاني الراهب في روايته الجديدة بهجاء البورجوازية الصغيرة، وهذه بحد ذاتها خطوة أساسية بعيداً عن (شرخ في تاريخ طويل)، بل سار خطوة أخرى في تقديم البدائل.

والبديل الأول للبورجوازية الصغيرة المتفسخة المهزومة في 5 حزيران هو: العامل إمام. إنه متفرغ في اتحاد العمال براتب ضئيل، ويعيش في أسرة نموذجية مؤسسة على (دين العمل)، يهمنا منها أخته أسمى، لأنها بديل آخر. لقد نشأ إمام مثل نشأة المحافظ عباس، لكن درب كل منهما يمت عكس الأخرى. ولكي نعرف إمام جيداً، فسوف نراه في علاقته مع المرأة، ومع طبقته، ومع المثقفين، ومع الأمة العربية. والرواية تيسر لنا ذلك كثيراً، لأن الكلام فيها كثير والفعل قليل، حتى إن هذه الشخصية العمالية ـ والشخصية العمالية الأخرى: محمود ـ تتكلم في الرواية كلام المثقفين الثوريين، ولا يحضر فعلها كشخصية روائية، وكطبقة عاملة، إلا نادراً.

ترتسم علاقة إمام بالمرأة من خلال أسمى شقيقته، وسليمى حبيبته المعلمة. لقد تأخر ظهور الأخوين إمام وأسمى في الرواية حتى (ص 51)، ولا يبدو لدى إمام أية عقدة أو ثغرة أو التواء في علاقتهما.

لذلك جاءت ثورة أسمى، وهي تقدم نفسها لعلي الذي أرسل أم خلف وراءها خاطبة، جاءت غير مبررة، وصراخية، فقد أعلنت أنها تكره أباها وأمها و (أخاها) وتحتقر أختها، وتدخن وتشرب العرق[19].

وعلى مستوى المعاناة الإنسانية ـ والثورية ـ تأتي علاقة إمام وسليمى، ومن هذه الناحية، يرتسم بنصاعة أحد جوانب شخصية إمام.

من ناحية أخرى، إمام يعول على المثقف الثوري الملتزم بالأمة والعارف لعللها كثيراً. فهذا المثقف هو القادر على تلبية حاجة الأمة في تحديد المعاني وتوضيحها. وهو ينطلق من هنا إلى هجاء مثقفينا ومفكرينا وكتابنا ومحررينا. فأولاء يكتبون من وراء طاولاتهم الصقيلة عن الوعي الطبقي، يقول: «والحكاية هي أن هؤلاء البرجوازيين الصغار المدعوين كتاباً ما فتئوا يشيدون بالطبقة العاملة (...) وعبر ذلك كله لا تعرف الطبقة العاملة أين وضعها ربها» (ص 142). إن إمام يفتقد في المكتبة المحلية دراسة لأوضاعنا، وهو يحدث ساخراً المدرس علي عن آخر مارآه: كتاب عن الصراع الصيني السوفياتي (هل المقصود جورج طرابيشي؟) ويدعو بحماسة إلى التحليل العلمي الموضوعي للواقع العربي «مسلحين بنظرية ثورية وتنظيم ثوري» (ص 82). إنها الدعوة أيضاً إلى الحزب الثوري، وهذه الدعوة تضيئها أقوال إمام الأخرى في وضع الفقير العربي (همه اللقمة، إن حصل عليها تعزيه البورجوازية بالسلطة وإلاّ فالسخط، والذل على كل حال). وفي السلام العالمي (تجميد الأوضاع الراهنة لمصلحة الإمبريالية)، وفي اعتبار صراع الأجيال رديفاً لصراع الطبقات (هو معجب بالجيل الجديد لأنه حقق القطع مع الموروث الميت). وكذلك في الطبقة العاملة العربية، يقول: «هناك عمال وليس طبقة عاملة، فقراء وليس ثوريون، الساحة العربية الآن ملك للبورجوازية الصغيرة والرجعية الكبيرة» (ص 149).

وإمام قد يشطح أحياناً وهو مندفع بعزم وصدق. ولكن المسألة الحساسة ليست هنا. بل هي في كون الكثير مما جاء به، وبعض ما جاء من قبل على لسان الملك والمحافظ عباس، يبدو أقل اتصالاً بالمرحلة التي ينتسب إليها، وأكثر اتصالاً بالمرحلة التي ظهرت ـ هل نستطيع أن نقول: كتبت؟ ـ فيها الرواية. من الحق أن العديد من المفاصل تربط بين المرحلتين، ولكن هذا الارتباط لا يقلل من الفروق الجذرية الحاصلة.

ومن ناحية ثانية، فكما كان الملك نذير تلك الشلة بالهزيمة، فإن إمام هو نذير أكبر وأعم. فجلّ ما نستطيعه كما يقول إمام هو أن نصنع خميرة، ونحافظ على مواقعنا، وننجو من مصير القرامطة، فقد لا تقوم الثورة على أيدينا. أما الحرب، فهي ستقع فقط إذا هجم العدو علينا، وإذا ما قامت فسنأكلها ضربة للعمى (ص 283).

وحين تنشب الحرب ينفض قلبه منها، ويتساءل: أهي حرب عربية؟ (ص 303)، أم أنه قد خطط لها في واشنطن؟

ليس مؤدى كل هذا في اليأس. فإمام متشكك أحياناً، ولكنه يعبر عن ثقة عارمة بالنصر. وفي تحليله للمعنى التاريخي للتحدي الإسرائيلي يقرأ نبوءة السنوات العشر التي تلت في قوله: إن التحدي الإسرائيلي عامل إيجابي على المدى الطويل «حين تتصالح معه البورجوازية الصغيرة أو غيرها. المتصدون للتحدي الآن هم المنتفعون بوجوده، بعد انتهاء خلافات هؤلاء مع الطبقة الحاكمة في اسرائيل يتمكن العرب من رؤية عورات حكامهم» (ص 149). ولكن ألا يحق لنا هنا إعادة احترازنا السابق على كون مثل هذا القول ينبع من مرحلة كتابة وظهور الرواية، لا من إمام وشرطه العام؟

بقي أن نذكر عن إمام صلته باتحاد العمال والتشريعات العمالية التي كرست العلاقة البورجوازية بين العامل ورب العمل وبين العامل

والحكومة. إنه يصطدم مع رئيس الاتحاد الذي يحاول في البداية التبرير بالحرب والمثال الممكن، والتهديد بالانتخابات المقبلة، والدعوة إلى الواقعية (وهنا يشبه المنظمة بالهيكل الكرتوني ويصف الحركة العمالية بالرخاوة). ولكن إمام يؤكد الالتزام بالعمال لا بالحكومة ـ رب العمل الجديد ـ ويدعو إلى عقد المؤتمر، ويرفض التعلل بالنضال من داخل المنظمة إذا لم يكن منه نفع. فالثورة هي كما يقول حرق المراحل. ويدفع إمام ثمن هذه المواقف الجذرية الطبقية غالياً. إن إمام بعد هذا كله بطل أقرب إلى المثقف اليساري منه إلى الطبقة العاملة.

ومنا قد يتراءى في شخصية إمام من تطرف يغدو مهادنة بالقياس إلى ما تبدو عليه شقيقته أسمى. فهي تصف بالطغيان جميع الرجال. وتترك لنا علاقتها بعلي ومن ثم علاقتها بشيش بيش فرصة لمعرفتها جيداً. فهي تستدين من علي (الخاطب بالواسطة) مئتي ليرة لتستعين بها على مصاريف دراستها (السرية) لطب الأسنان. وإذ تقلق فيما بعد بسبب ذلك، تلتفت إلى تشريش الأخلاق البورجوازية فيها، والتي تسبب ذلك القلق. والحق أن للبورجوازية فيها (شروشاً) أخرى. فهي تحرص مع شيش بيش على أن تبقى عذراء «لأن من حق الرجل الذي سأحبه أن يجدني عذراء... إذا كان يريد» (ص 238)، وهي تعلن بعد الهزيمة الحزيرانية أنها لن تتزوج أحداً من هذا الجيل المهزوم. ولطالما صفعت المسكين شيش بيش أثناء علاقتهما بمزاوداتها التي وإن كانت تحتوي على الكثير مما هو جذري وحقيقي، لكنه في محصلة شخصية أسمى لا يسفر عما يعتد به، على العكس من سليمى، وبالرغم من أن الأخيرة لم يكن لها في الرواية حجم حضور الأولى نفسه.

يبدو أن هاني الراهب قد حرص في تقديم البدائل على ألا يفصل جاهزاً. وفي ضوء هذا الحرص نفهم شخصية أسمى، وشخصية محمود

التي يتناقض سلوكها إزاء المرأة مع مجمل طروحاته. وهذا ما يتجلى خاصة في معاملته لأمه معاملة الخادم (ص 43، ص 69، ص 95). فمحمود نحات وعامل ومثقف أيضاً. إن العمال في هذه الرواية مثقفون، وربما كان لذلك هذان التفسيران: تجربة الكاتب، والمعادلة التي يطمح إلى حلها بين العامل والمثقف، على النحو الذي قدمته الرواية، هذا الحل الذي يتصل بطبيعته كمثقف وبموقعه من الحركة التاريخية.

فمحمود يصف (إمام) بأنه عامل مثقف سيبني الاشتراكية للعرب بقراءة الكتب. وهو وصف لا يبعد عن الصواب كثيراً. لأن حرص الكاتب على عدم تفضيل البدائل جاء أضعف ما يكون في حالة إمام.

إنه يكرر الحيرة التي رأيناها لدى الملك بين النزعة الإنسانية في معاملته لزميله أبي نصوح، وبين رغبته في دفع هذا العامل إلى اغتيال مدير المطبعة، حيث يعملان. ويكرر محمود أيضاً تشكك إمام في تكون الطبقة العاملة، وهو مستعجل على الثورة جداً: «نريد شعباً يحمل الديناميت. الآن وليس غداً» (ص 141)، على الرغم من أنه يشخص أن الكادحين العرب مخصيون، والطبقة من الكادحين العرب لا تتشكل، لأنه ليس هناك مصانع تشكلها.

لايبدو مفهوم الطبقة مستوياً البتة لدى محمود ـ ولدى إمام من هذا الأمر أيضاً ما لديه ـ وتبدو شخصيته غير مدروسة في الرواية بالقدر الكافي. وقد كان متحمساً للحرب، فلما وقعت وكانت الهزيمة، التحق بدورة العمل الفدائي مع إمام، ليتابع دوره ضمن البديل اليساري، ولكنه ليس بالجزء الذي يعول عليه.

الشطر الآخر من البديل الذي ترسمه الرواية يتمثل في المثقف الثوري غير العامل هذه المرة. هذا هو المدرس علي، ابن عم المحافظ عباس، ثلاثيني، ولكنه مع ذلك يبدو وقد أهرمته السنون. خرج إلى

الدنيا يهاجم كل شيء، وكانت الثورة خاتم شبيك لبيك، ثم بدأت الخيبات. إنه يشخص خيبات جيله، وهو يؤثر الحديث عن الأجيال - مع أسمى - ويحاول قراءة التاريخ العربي والإسلامي قراءة ماركسية، وله مسودة كتاب عن ظهور الإسلام. إنه بمعنى ما النسخة المعدلة أو الممركسة من شخصية أبي خالد المحمدي القوموي في رواية شرخ في تاريخ طويل. وهو يصف المرحلة بسوداوية تقارب سوداوية سليمان، ويكرر ما يشابه عباراته «هذا زمن الحب الأسود والمرارة المستساغة» (ص 97). وتبدو لديه بعض التسريبات الوجودية، كأن يخاطب إمام: «أنا أقل تفاؤلاً.. كثيراً ما أشعر أن العالم كله أثقال، أو أنني لعبة بيد خفية» (ص 101). لكن خيبة وسوداوية علي لا تمنعه من أن يرى وراثة العمال والفلاحين للبورجوازية الصغيرة في المستقبل «بصراحة أنا لا أعرف متى سينتهي دور البورجوازية الصغيرة في هذا الوطن ولكنه سينتهي» (ص 203).

وثورية علي محكومة بحدود كثيرة، فهو في الأصل فلاح، ولكن «وأنا لم أعد فلاحاً، ولست شيئاً آخر» (ص 257). لقد ضاع، وهو يدرك، بل ويحاول أن ينظّر ضياعه بهذه الصورة الكاريكاتورية: «لا يستطيع الإنسان أن يبقى فلاحاً في هذا الزمان. الفلاحون قوة معطلة لم تدخل مرحلة الفعل (...) صاروا هجينين. لم يعودوا فلاحين، كل من خرج عن طبقته يضيع» (ص 257).

مرة أخرى، إن (علي) مثل إمام ومحمود، لا يستقيم لديه فهم الطبقة والرابطة بها وتشكلها. وهؤلاء الثلاثة هم صلب وعماد البديل الذي يقدمه هاني الراهب للبورجوازية الصغيرة. بل إن (علي) يشطح أكثر مما رأينا لدى الآخرين، كما يدل حرصه على الجذور القومية من جهة، وصلته بالطبقة العاملة من جهة أخرى: «بطريقة ما ترهبه الطبقة العاملة

رغم إيمانه بها، لوهلة يخشى أن يكون انفصل عنها» (ص 102). وها هي أسمى تنبري سائلة: من هو ليفهم الطبقة العاملة؟

ما يتمم هذا الكشف لهذا الجزء من البديل ـ الثوري ـ هو موقفه من المرأة. وهنا نأتي إلى الازدواجية التي تسم البورجوازية الصغيرة. إنه يبرر لابن عمه عباس موقفه في علاقته مع زوجته عائدة: «الرجل عادة يفتقد شيئاً روحياً، مثالاًمن نوع ما، لست أدري، يمكن لو راجعتِ نفسك وحاولت أن تعرفي ماذا يريد، وكنتِ هذا الشيء الذي يريد» (ص 23). وفي هذا الوقت نفسه ينعت الأخلاق والشرف بالمصطلحات البورجوازية والرجعية. ويذهب قدماً حين يرى أننا ما لم ننشيء في حياتنا أخلاق العمل ونؤمن بالاشتراكية العلمية فلن تبقي الولايات المتحدة لدينا أخلاقاً ولا سواها.

لقد أرسل يخطب بواسطة أم خلف، فكانت مصادفة التقائه بأسمى، وتعرفه على إمام، واحتكاك المثقف بالطبقة العاملة. ولكن علاقته تقوم بعدئذٍ مع شقيقة أسمى وإمام، وهي أمية زوجة نواف. وفي بداية هذه العلاقة يبدو أكثر تطرفاً من أسمى وأبعد رفضاً. فهو يعدها زوجته بحكم الطبيعة، ويرسم لها مجتمعاً آتياً، كل شيء فيه قائم على أساس الحرية والأخلاق الجديدة، وهو يعد الجسد بوابة الحب الحقيقي، ولكنه بعد محاضرة طويلة عريضة ـ وما أطول وأكثر محاضراته في الرواية ـ يقبل على أمية وهو يردد: «المرأة الشرقية يجب أن تغتصب» (ص 255).

ترى أمية في علاقتها بعلي الدمار، وهي تحاول التخلص منها. حتى إذا جاءت الهزيمة يسرت ذلك لهما. إنهما يقضيان أيام الحرب الأولى في ممارسة الجنس ـ لنتذكر أبطال حليم بركات أو عبد النبي حجازي ـ وفي أثناء ذلك تعلو دعوة علي لتقوم الحرب على جميع الجبهات: مع العدو، وبين العرب، وبين العربي وذاته.. وتراه يحمل الساموبال كسواه

من المعلمين، ويتردد على نقابة المعلمين، حيث النرد والشطرنج والورق، لا الحرب، وإنه ليقول: «أعطونا ساموبالات وتركونا. هذه الحرب ليست لنا كما أرى، حرب جيوش» (ص 301).

وعلي لا يثق بعبد الناصر، ولا بالاستعدادات للمعركة. وفي الوقت نفسه هو واثق من زوال الطارىء التاريخي: اسرائيل. وتسفر الحرب أخيراً عن قطع علاقته مع أمية، وعن التحاقه مع إمام ومحمود في دورة العمل الفدائي. إن علي يمثل المثقف اليساري ذا التشريبات الوجودية والدينية والقومية والطموح الماركسي، وهو بهذا التكوين المحكوم بالازدواجية والتناقض يمثل نمذجة المثقف الثوري كجزء من البديل اليساري في الواقع، ولكنها نمذجة محدودة تنضاف إلى نمذجة إمام لتطامِنَ من النمذجة عامة في الرواية.

تفضي الذيول الأخيرة لدراسة شخصيات الرواية جميعاً (شلة البورجوازيين الصغار، والبدائل اليسارية) إلى حرب حزيران ـ يونيو 67. فلقد سعى الكاتب إلى أن يفرش مقدمات الهزيمة، ليس عبر تصوير العطب في شلة البورجوازية الصغيرة الموجودة في السلطة وحسب. وربما كان ذلك ما أفقد الرواية طموح أرباعها الثلاثة الأولى في أن تكون نبوءة. والحقيقة أن الرواية تأخذ بالانحدار منذ أن يقترب الحديث عن الحرب، صفحة صفحة، في الربع الأخير. لقد جاء في هذا الحديث الكثير مما يستوقف. فمن أخبار الاعتداءات الإسرائيلية على السمّوع وجنوب لبنان، إلى مد خط النفط في كراتشوك، إلى العقيد المشغول بالوسكي، بينما يثرثر الآخرون حول المعركة القادمة، وإذ يتدخل، فليتبجح بصبر العرب ومسح اسرائيل ذات يوم عن وجه الأرض.. إنه محاولة صريحة لنمذجة القيادة العسكرية السلبية.

مثل هذه اللقطات وسواها عن الفدائيين ـ ابتداء من ص 281 ـ

أنقذت محاولة الكتابة عن المعركة، ولكن إلى حد محدود. لقد نقل الكاتب الكاميرا السينمائية وقت الحرب من مكان إلى مكان، من شخصية إلى أخرى، وأتي بلازمة جديدة، إيقاع خارجي جديد، هو فصله بين يوم ويوم من أيام الحرب بهذه العبارة: «وكان ياما كان» (ص 290، 303، 310).

ولقد حاول أن يستعرض الحروب العربية من عهد العثمانيين إلى الفرنسيين إلى جيش الإنقاذ.. وحرك أحلام أم خلف وأم إمام الفلسطينيتين بالعودة، ثم رمّز بموت أم صالح لانتهاء مرحلة واندحار طبقة، وأسرع في رصد تغيرات الشخصيات بفعل الحرب، فقطعت غادة صلتها بسليمان كما رأينا، وقطعت أمية علاقتها مع علي، وطلقت نواف، وتحولت إلى عاملة، وهي بذلك تكون الشخصية الوحيدة التي تخلصت من شباك شلة البورجوازيين الصغار، لتعود إلى طبقتها، وتفتح صفحة جديدة في حياتها بعد الهزيمة.

هكذا يمكن أن نقول إنّ الهزيمة قد أسفرت عن فجيعة شطر من البورجوازية الصغيرة ـ الملك خاصة ـ واستمرار شطر آخر، كما يمثل عباس، في السلطة، وازدياده تزيفاً وارتياباً، وهو يبرر منذ بداية الهزيمة: «على أية حال بقيت الثورة وهذا هو المهم» (330). أو: «تعرف أننا خسرنا معركة وإن لم نخسر الحرب» (ص 334)، كما يخاطب الأسير الإسرائيلي الذي صادفه أثناء ضياعه في الحرب على الجبهة، وكان قد ترك المحافظة ليعود إلى وزارة الدفاع ويشارك في القتال. وهذه الخطوة في الرواية تبدو زائدة لا مسوغ لها، مثل مخاطبات عباس المتكررة للأسير الإسرائيلي.

أما فجيعة الملك فقد انتهت إلى فعل إيجابي، تمثل في اعتزامه على الالتحاق بدورة العمل الفدائي. وأما فجيعة الآخرين فقد جسدت سلبية

وعجز البورجوازية الصغيرة، وبذلك يمكن استخلاص الملامح الثلاثة التالية لانعكاس الهزيمة على البورجوازية الصغيرة:

* الاستمرار في السلطة بارتياب أكثر وتريث وتبرير أكثر.

* السلبية والعجز والسوداوية.

* الانتقال إلى الضفة الأخرى وهو ما جسده الملك.

بالمقابل، أسفرت الهزيمة في طرف البدائل اليسارية عن تبديلات أخرى. فإمام يقول: «نحن مهزومون إذن يجب ان نتغير ونصير مقاتلين»، ويلتحق مع محمود وعلي بدورة العمل الفدائي، دون أن يغيب عن باله أنه يمكن أن تبدأ الثورة الشعبية العربية المرتقبة ضد الأطقم السياسية أولاً، أو أن تحليل فرانز فانون حول العنف بين المستعمِر والمستعمَر صحيح أيضاً بين الشعوب وأطقمها الحاكمة (انظر ص 348). وكأنما لم يشأ هاني الراهب لعلي ـ المثقف الثوري ذي الجذور البورجوازية مهما تغنى بالطبقة العاملة ـ أن يكمل المشوار مع الطبقة العاملة والفدائيين ـ انظر الصفحة الأخيرة من الرواية ـ وأخيراً فإن غياب المرأة ـ أسمى وسليمى خاصة ـ البديلة في الصفحات المخصصة لدورة العمل الفدائي غياباً كلياً، هو ثغرة أخرى في البديل، وفي خاتمة البناء الروائي.

والحق أن هذه الخاتمة، بعيداً عن نية وطموح تقديم البديل، بدت أشبه بالملحقة إلحاقاً، وبدا النفس الروائي فيها متقطعاً ولاهثاً، كما أن غموضاً ما يلفها، فالدورة لصالح مَن مِنَ التنظيمات أو الأحزاب قامت؟ أهي الدورات التي نظمتها سلطة عباس؟ وفي هذه الحالة ما هي قيمة البديل العمالي الماركسي المتمثل بإمام ومحمود وعلي؟

لعل إحراجات معينة سياسية مرحلية، قد تكون فرضت على هذه الرواية مثل هذا الغموض. (لنتذكر الملك وروايته والرقابة الذاتية

والخارجية). ولكن، على الرغم من ذلك، لابد من أن نرى مدى ما سببه هذا الوضع من أذى للرواية، ولبديلها اليساري.

والآن نقبل على السؤال التالي: هل أفرزت هذه الشخصيات وهذه التجربة الحياتية شكلها الفني الملائم؟ إن في المستوى الفني لهذه الرواية طموحاً كبيراً، يكاد أن يوازي طموح التجربة الحياتية لها، ولكن الموازاة بين الشكل والمضمون لا تفي. فإذا لم تتحقق العلاقة الجدلية بينهما، اختلّت المعادلة.[20].

وهذه الرواية تؤشّر على حصول انعطاف إيجابي ما، قد يختلف في تقدير حجمه، بيد أنه قائم على كل حال، ويتجاوز فيه الكاتب ماضيه قدماً نحو مواقع أكثر تقدماً في مستقبل الرواية في سورية. فهجاء البورجوازية الصغيرة وتعريتها وفضحها خطوة، وتقديم البديل العمالي الماركسي خطوة ثانية، والطموح الفني الكبير خطوة ثالثة، ولولا أن الخطوتين الثانية والثالثة قد شكتا من هذا الذي رأينا لكان حجم الانعطاف أكبر مما بدا عليه.

وهذه الرواية أيضاً تزيد من الإلحاح على ضرورة دراسة الانعطافات اليسارية الطارئة على كثير من العطاء الأدبي والفني خلال السبعينات الزاخرة، بعيداً عن المبالغات، وبعيداً عن العقد والحساسيات التي لن تكون في النهاية أكثر من معرقل لأي انعطاف حقيقي، أو فعل جذري، في ساحة الصراع الحامية.

8 ـ سلمى الحفار الكزبري وبديع حقي: البرتقال المر وأحلام الرصيف المجروح:

ثمة عدد قليل من الروايات التي تناثرت فيها أشتات تتصل بهزيمة 1967 ومن أبرز هذه الروايات رواية سلمى الحفار الكزبري (البرتقال المر)[21] وبديع حقي (أحلام الرصيف المجروح)[22].

وبطل رواية الكزبري الدكتور عصام، والذي يدرس في مليفلاند في الولايات المتحدة الأمريكية، يصور موقفه من الهزيمة الحزيرانية التي وقعت وهو في الخارج، فقد أصيب بصدمة في البداية، وساعده أصدقاؤه الغربيون على تجاوزها. ويحدثنا عصام عن التغلغل الصهيوني في أمريكا والموقف الشامت للدكتور فيشر وعميد الجامعة، كما يحدثنا عن اللجان الطلابية التي كونت للعمل الدعاوي. وعصام كبورجوازي عريق لا يفهم لماذا لم توقظ النكبة المروعة العالم العربي كما ينبغي بعد. أما صديقه سالم، وهو بورجوازي عريق أيضاً، فهو يسخر من استمرار القادة بتسمية النكبة: نكسة، وتعبيرهم عصابات اسرائيل. ويمكن بلورة الطريق التي يرسمها أبطال هذه الرواية لتجاوز الهزيمة بالعلم والتضامن والتخطيط وعزائم الرجال والنساء.

على النقيض من هذه الرواية، يقدم بديع حقي في (أحلام الرصيف المجروح) بطله، ماسح الأحذية الفلسطيني، الذي يراقب من موقعه أقدام الناس إبان الهزيمة، فماذا يرى؟ «كانت هناك أحذية خائفة، مترددة كطائر مذعور، لا يدري أنّى يحط، وأحذية جريئة واثقة، تلهج بخفق منتظم في سيرها، كأنما تتحدث لغة واضحة معلومة، وكانت تهفو إلى أن تفضي إلى تل أبيب وتغزوها وتحرر الأرض المغتصبة، وكانت هناك أحذية مدبرة، هاربة، تنشد مخبأً تقبع فيه، خائفة، مرتعدة، وأحذية كانت تحوم حول سيارة شحن توقر بالأثاث والمتاع، كجماعة من النمل الحائمة حول حشرة كبيرة ميتة لتجرها، متعاونة، إلى حجرها البعيد» (ص 88).

ومن المشاهدات المؤثرة لماسح الأحذية، صورة الجندي ـ الفلاح الدوماني، العائد مهزوماً، الجائع، وحذاؤه المغبر بلون الوجه.

أولاء هم الناس. أما البطل نفسه، فقدْ فقدَ أمله القديم ـ منذ النزوح ـ

بالعودة إلى حيفا. لكن الرواية لا تكرس يأسه. فثمة ابن ماسح الأحذية، الشاب العائد من الكويت يقول: «أجل، أنا من جيل لاجىء، تعلم اليأس وحذقه، ثم تناهت إلى السمع ذات يوم كلمة فتح، وهيمنت طليّة حلوة، ونبت من الجرح القديم أمل أخضر».

وربما بدا ذلك للوهلة الأولى استمراراً لما أعطته الروايات السابقة. ولكن ينبغي ألا نغفل دلالتين جديدتين لهذه الرواية: أولاهما أن بطلها ماسح أحذية ـ قاع الهرم الطبقي: الطبقات الدنيا ـ وليس مثقفاً بورجوازياً أو بورجوازياً صغيراً كما جرت العادة الروائية. والدلالة الثانية: هذا البطل فلسطيني، ومعه ابنه المتقدم نحو (فتح)، بينما كانت الشخصية الفلسطينية في الروايات السابقة حاضرة من بعيد (الفدائي ـ المثال) أو ثانوية، حين تحضر من قريب. وعلى كل حال، فهاتان الدلالتان تتصلان أيضاً بحديث آخر آتٍ عن (فلسطينية الرواية).

9 ـ ملحق: قمر كيلاني: الدوامة:

تبدو (الحرب) فاعلاً بامتياز في الكتابة الروائية لقمر كيلاني. وتكاد تنفرد بذلك من بين الكاتبات العربيات، لولا أن غادة السمان وحدها ـ من بين الكتّاب والكاتبات ـ قد أوقفت جلَّ إنتاجها الروائي على فاعل الحرب.

وإذا كانت رواية (بستان الكرز) لقمر كيلاني قد اشتغلت على الحرب الأهلية اللبنانية التي محورت إنتاج غادة السمان، فقد سبق للكاتبة في رواية (الدوامة)[23] أن اشتغلت على حرب 1967، وإن يكن تاريخ نشر الرواية قد تأخر حتى عام 1983، أي أربعة عشر عاماً عن تاريخ كتابتها المثبت في نهايتها (1969).

فهل أعادت قمر كيلاني كتابة (الدوامة) مرة أو أكثر، جزئياً أو كلياً، خلال الفترة الفاصلة بين تاريخي الكتابة والنشر؟

لا يلغي الجهل بذلك أن هذه الرواية كانت قريبة العهد بالرواية الأولى للكاتبة (أيام مغربية ـ 1965). كما أن صدور هذه الرواية جاء إثر صدور إنتاج روائي غزير للكاتبة في فترة قصيرة. فبين عامي 1977 ـ 1982 نشرت قمر كيلاني خمس روايات، فيما تناءى سماع صوتها الروائي من بعد. وبالتالي: هل يحق للمرء أن يقرأ في (الدوامة) سيرة الكتابة الروائية لقمر كيلاني، وهو يرى هذه الرواية تمضي كسالفاتها في السبيل الروائي التقليدي المترنح في نزوعه الحداثي؟

ترجّح (الدوامة) القول بذلك ابتداءً من تفريع القص، مرة بالاستطراد ومرة بالاندماج، ومن ذلك أذكر قصة حياة (هاجر) وقصة حياة (باسيل).. ويتضاعف الترجيح بتوسّل الحوار حتى في أبهى تجلياته (ص 5 ـ 12، ثم 68 ـ 71، ثم ص 124 ـ 128..). وبالمونولوج (مثلاً: ص 64 ـ 65) وبوطأة الإنشائي وتناقضها مع وطأة التقريري وجفاف السرد، وبخاصة بعد أن تنعطف الرواية نحو يوميات حزيران ـ يونيو 1967 بين دوما ودمشق.

* * *

ومع هذا الانعطاف بالرواية سيلوى عنقها ليّاً عما اشتغلت عليه من قبل، وفي شطرها الأكبر، وأعني الاشتغال على الفاعلين الروائيين الآخرين ـ وبامتياز أيضاً ـ وهما: الجسد، الأم، وذلك عبر الشخصية المحورية (سامية).

تنفتح (الدوامة) بإلحاح البنت (سامية) على الأم (هنية) كي تكتب مذكراتها. وبعد أن تستجيب الأم يتفاقم مرضها حتى تقضي، وصدى حوارها مع ابنتها حول الأحلام يتردد، وبخاصة حلم رأس المرأة المقطوع. ورويداً رويداً نتعرف على العالم الروائي المدوِّم ـ ومنه عنوان الرواية ـ لسامية وزوجها كريم ولجارها جابر

ولقريبتها الشابة رجاء.. والأسّ في ذلك هو انبهار المرأة البورجوازية المثقفة (سامية) بمبادىء (كريم) الاشتراكي الفلسطيني الغائب في بيروت، وتتويج الانبهار بالزواج. وينضاف إلى هذا الأسّ حب سامية القديم والمستمرّ لناجي المقيم في باريس. ويلفت هنا غياب الزوج والحبيب حتى اندلاع الحرب، كذلك استفاقة الجب الغافي لناجي، وتصاعد الخيبة بالزواج، في الزمن الروائي الذي سبق انعطافة الحرب. وفي هذا الزمن يتوالى ظهور واشتباك العناصر الأخرى لعالم الرواية، ومن ذلك بخاصة: لهاث الجار الخمسيني جابر خلف سامية، وبتره ماضيه الأسري، كذلك حب الشابة الجريئة المعقدة (رجاء) للدكتور سالم الذي سيتسبب لها بالحمل ثم يتخلى عنها، فتدبر سامية الإجهاض.

لكلٍ إذن دوامته الشخصية ـ العامة: الحب والزواج والجسد والثقافة والحرب: دوامة سامية ـ السياسة: دوامة كريم ـ الحب والزواج والجسد: دوامة جابر ـ الحب والجنس: دوامة رجاء... وبهذه الدوامات يلاقي هؤلاء حرب 1967، فتتطوع سامية ممرضةً، ويقضي جابر في إغارة على دوما، وتتطوع فادية وباسيل في الجيش الشعبي (دوامة شبابية أخرى)، ويحضر ناجي من باريس،ليجد سامية تنوء بوطأة الصدمة ـ الهزيمة: امرأة بلا رأس، امرأة قد قطعت رأسها الحرب والخرافة والدوامة/ الدوامات، فيقفل الحبيب من حيث أتى، وتحرق سامية البيت، مندفعة إلى الخارج.

* * *

مع ابتداء الرواية يبدو الانبهار القديم لسامية بزوجها قد أخذ يزول، فيما يفيق حبها القديم لناجي. ويتصاعد ذلك ليرسم لحظة خاصة في حياتها التالية، لحظة الحب والزواج، بالأحرى لحظة الحب الزوجي والحب الحرّ، غير الزوجي أو الشرعي أو المؤسساتي.

ولسوف تأتي هذه اللحظة المعقدة والدقيقة والكاشفة والحاسمة في السياق الروائي الذي يتمفصل كما ينهض بلحظات أخرى، تخصّ سامية كما تخصّ الشخصيات الروائية الأخرى، على تفاوت أهميتها. فما تعيشه (رجاء) في أسرتها، وفي علاقتها مع الدكتور سالم، وما يكون من شأن العذرية والحمل والإجهاض، يخصّ سامية أيضاً، ويدفع فعلها الروائي قدماً. ولئن كان ذلك يجلو خبرة سامية الأكبر سناً وثقافة، فإنه أيضاً يجلو إيقاع الشباب. وهذا مانراه مع فادية وباسيل الشابين في منتهى الرواية خاصة.

على أن اللحظة الأكبر أهمية هي تلك التي قامت بموت الأم. فها هنا تكون لسامية تجربة بالغة الحساسية تجاه الأم والموت والجسد والآخرين. لقد غسلت الجسد الميت بنفسها، فيما الساردة تنطق بالنيابة عنها: «الجسد.. الجسد.. مشكلتها، هي سامية، كانت دائماً مع هذا الجسد (...) أي مصير ينتظر جسدها؟ بل كل جسد؟» (ص 116).

ومن بعد نرى سامية التي تطلق سؤال الكينونة هذا، وهي تتلاعب بجابر، أو تتصدى لشقيقها فايز الذي يعترض على وحدتها بعد وفاة الأم، نرى سامية تخاطب الشابة التي وقعت في (الخطيئة) مع الدكتور سالم: «لا يأثم عضو من الجسد ويبقى الآخر طاهراً مطهراً. إنه جسد واحد. والخطيئة شعور نابع من الأعماق، ينتشر في الجسد كله حتى يغرقه. ولكن الندم.. على الرغم من أنه قطرات مريرة وشحيحة، إلا أنها قادرة على أن تغسل عن هذا الجسد شعوره بالخطيئة..» (ص 162).

من بعد نرى سامية أيضاً تشكو ـ وهي المثقفة ـ للمرأة البسيطة (هاجر) أزمتها مع زوجها كريم، وتجهر: «لم أحب جسده. أحببت فكره وروحه.» (ص 166). وهكذا تستعاد الصورة الروائية الأليفة التي (تكتبها) المرأة أو الرجل، الكاتب أو الكاتبة، حيث تلف سؤال الكينونة،

سؤال الجسد والحرية، غلالة تتفاوت شفافيتها وتمويهها بين نصّ وآخر، لتؤدي جميعاً إلى القول بالخطيئة، سواء أكان قولاً دينياً صريحاً، أم قولاً شعبياً، أم مثقفاً، وجودياً أم ماركسياً أم... فتنبتر قيامة المرأة الجديدة في النصّ وفي مرجعيته.

هل يرسم جماع ذلك (رأس المرأة المقطوع)؟ هل يرسم (رأس الكتابة المقطوع)؟ لقد كتبت لي قمر كيلاني جواباً على استفتاء قمت به عام 1980 وأنا أهيىء لكتابي (الرواية السورية)، فقالت: «ولعلني سأنجح فيما لو أسقطت من حسابي أية رقابة اجتماعية أو دينية او سياسية..» (ص 21). ويبدو أن سامية هي التي دفعت كشخصية روائية ضريبة هذه الأمنية، شأنها شأن الكتابة العربية غالباً جداً، ولامرأة كانت أم لرجل، لكاتب كانت أم لكاتبة. كذلك يغدو (الرأس المقطوع) إيقاعاً يفور بالدلالة الإبداعية والاجتماعية، ليس لرواية (الدوامة) وحسب. ومع هذا الإيقاع نرى امرأةً - ولتكن سامية مثلاً - تترنح بين الخطيئة وبين التوق إلى الانعتاق، كما تترنّح الرواية فيما سميته منذ عام 1982 وفي كتاب (الرواية السورية) بتقليدية الرواية الحديثة، وكما تترنح كتابة المرأة بين الخصوصية الخافتة والصوت الأنثوي المختلف الذي لا يكاد يسمع، وبين الصوت الذكوري السائد في اللغة والمخيلة والبنيان الروائي كما في تلك الرقابة التي تطمح قمر كيلاني إلى إسقاطها من الحساب، شانها شأن كتّاب وكاتبات كثيرين وكثيرات.

الهوامش:

(1) ـ مكتبة مصر، القاهرة، الطبعة الأولى 1973.

(2) ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة 1970.

(3) ـ من الدراسات القليلة التي حظيت بها هذه الرواية ما كتبه أحمد محمد عطية في كتابه: الالتزام والثورة في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت 1974، ص 235، 250.

(4) ـ من مقابلة له مع عبد الرحمن مجيد الربيعي في مجلة الأقلام العراقية العدد 12، السنة 8، نيسان 1973.

(5) ـ 1969

(6) ـ من الدراسات الجيدة التي حظيت بها هذه الرواية ما كتبه عنها جورج سالم في كتابه المغامرة الروائية، ص 179 ـ 184.

(7) ـ انظر الخلاصة العامة لدراسة غالي شكري: الرواية العربية تنادي حزيران، في كتابه: العنقاء المعاصرة، دار الطليعة، بيروت 1977، ص 272 ـ 274.

(8) ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1970.

(9) ـ قلعة آكسل، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، وزارة الإعلام، بغداد 1978، ص 152.

(10) ـ لم يذكر الناشر، ولا تاريخ النشر، ولكنني علمت أنها صدرت عن إدارة الشؤون العامة والتوجيه المعنوي للجيش، دمشق 1970.

(11) ـ الشمس والعنقاء، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1974 ص 181 ـ 182.

(12) ـ العنقاء المعاصرة، ص 266، وقد قارن شكري رواية الأبتر برواية السيد شوربجي (أطول يوم في تاريخ مصر) ورآها متقدمة عليها.

(13) ـ دار العودة، بيروت 1971.

(14) ـ راجع ما كتبته سنية الصالح عن هذه الرواية في مجلة الطليعة السورية المحتجبة، العدد 270، تاريخ 25/ 9/ 1971، ففيه ما يستوقف حول علاقة الكاتب ببطله.

(15) ـ دمشق، 1972، لم يذكر الناشر.

(16) ـ اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1977.

(17) ـ مجلة المعرفة، العدد 146، نيسان 1974، ص 204، دمشق.

(18) ـ من شهادته لمجلة الطليعة القاهرية المحتجة، العدد 12، كانون الأول 1969.

(19) ـ ومع ذلك، وفي السياق التاريخي للرواية، فإن ما تفعله وتقوله أسمى ليس غريباً عن التوجه الجديد للنسوية، والذي ستمر بعض ملامحه أوضح وأقوى في (كوابيس بيروت). ومن الضروري أن نضاعف السعي فيه، أدبياً، وقبل ذلك اجتماعياً وفكرياً. انظر: قضية النساء، (مجموعة من المؤلفات)، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت 1978.

(20) ـ انظر دراستنا لهذا المستوى في كتاب (الرواية السورية)، وزارة الثقافة، دمشق 1982، ص 71 ـ 86 فهي تتكامل مع هذه الدراسة كما أن هذه الدراسة تتكامل معها.

(21) ـ دار النهار، بيروت، 1974.

(22) ـ دار العلم للملايين، بيروت 1973.

(23) ـ وزارة الثقافة، دمشق 1983.

الفصل الثاني: حرب 1973

سارعت الإعلامية إلى الكتابة الروائية عن حرب تشرين/ أكتوبر. وخير مثال على ذلك ما كتبه اسماعيل ولي الدين بعنوان (أيام من أكتوبر)[1]، وهو ليس أكثر من عمل إعلامي قصير، كما نعته أحمد محمد عطية الذي حلله تحليلاً جيداً، وخصوصاً في لفتته إلى علاقة العام بالخاص وتغليب الأول على حساب الثاني[2].

واسماعيل ولي الدين يقدم بأسلوب المقالة الصحافية ملخصاً لحياة الشخصيات، ويحشو صفحاته بمقتطفات من البلاغات العسكرية وخطب أنور السادات وعناوين الصحف والأخبار الدولية، ولكن ليس إخلاصاً لما عرفه تاريخ الرواية من تسجيلية ووثائقية[3].

1 ـ جمال الغيطاني: الرفاعي:

مقابل ذلك، جاءت روايتا جمال الغيطاني (الرفاعي)[4]، ويوسف القعيد (الحرب في بر مصر)، ولعلهما تشكلان منعطفاً في تاريخ علاقة الرواية بالحرب، وتطوّران تطويراً خلاقاً ما استطاعت أن تحققه الخطوات السابقة، سواء فيما يتصل بحرب 1970 في الأردن، أم حرب 1967، أم بحرب 1948، أم بحرب اليمن أم بالحرب الأهلية اللبنانية، أم بحرب التحرير الجزائرية..

كان جمال الغيطاني مراسلاً حربياً لجريدة الأخبار القاهرية قبل نشوب حرب 1973 بعدة سنوات. وكان قد قدم عن حرب 1967

مجموعة من القصص الطويلة الممتازة بعنوان (أرض - أرض)[5]. ثم كتب عدداًمن القصص الطويلة الممتازة المماثلة بعد حرب 1973[6]، عد بعضها تمرينات أولية لرواية الرفاعي، مثل قصتيّ (أجزاء من سيرة حياة عبد الله القلعاوي، وريح الجبل)، وكذلك التحقيق الصحفي الذي نشرته مجلة الهلال القاهرية[7].

و(الرفاعي)، ليست إذن التجربة الأولى للغيطاني في الكتابة الفنية عن الحرب. بل إن بعض القصص الطويلة التي كتبها تكاد أن تكون روايات قصيرة. وهي تثير من جديد العديد من الأسئلة الفنية حول القصة - الرواية. وتجربة الغيطاني، قبل (الرفاعي) وفيها، تتسم بسلوك الطريق المباشر بين الرواية والحرب، حيث تحتل المادة الوثائقية حيزاً كبيراً، ولكن عبر بناء فني ناضج، تجتمع فيه البساطة والشفافية، وينم عن خبرة عميقة بالفن والحياة[8].

أما الرفاعي فهو ذلك المقاتل البطل، قائد مجموعة الكوماندوس، الذي استشهد في حرب 1973، وسماه الغيطاني عبد الله القلعاوي، في القصة الطويلة - التمرين (أجزاء من سيرة حياة عبد الله القلعاوي). لكن الكاتب عاد في الرواية إلى الاسم الأصلي: ابراهيم الرفاعي. وقد سبق للغيطاني أن حدثني في حوار أجريته معه[9]، عن الكتابة القصصية والروائية العربية والعالمية حول الحرب، وعن تجربته الشخصية، ومشروع روايته التي ظهرت بعد ذلك باسم (الرفاعي)، ولعل إثبات هذا الجزء من الحوار أن يقدم فائدة ما لما نحن في صدده هنا:

قال جمال الغيطاني:

«- لقد واجهت القصة العربية مأزقاً جديداً إزاء الحرب. واليوم إذا مانظرت إلى ما كتب عن حرب أكتوبر 73 من قصص وروايات أدركت أكثر فأكثر ذلك المأزق. إن انتهازية جديدة قد راجت، حاولت

أن تمسح كل ما سبق ابتداء من حرب الاستنزاف. يوسف السباعي كتب أربع روايات عن حرب أكتوبر. حلمي القاعود كتب (أكتوبر حبيبي). وسواهم غير قليل، ولكن ما قيمة هذا الزبد كله؟

بالنسبة لي، دفعتني حرب الاستنزاف بعد الهزيمة إلى الجبهة دفعاً. لقد رفضت على الدوام أن أعمل في الصحافة الأدبية، وحرصت على ألا أكتب المقال، وعلى تخزين الشحنة لعمل فني، أي توظيف الصحافة ـ عملي ـ في خدمة الإبداع، ولذلك رأيتني في قلب المنطقة الساخنة أكتشف واقعاً جديداً في الجبهة، وأدخل في تجربة لعلها لم تتح لأحد من أقراني.

لقد كتبت بين سنتي 68 ـ 74 زهاء ألف تحقيق صحفي، وعرفت أناساً في ظروف استثنائية. وفي البداية حقق لي تواجدي هناك توازناً نفسياً كنت بحاجة صميمية إليه في أعقاب الهزيمة. وصرت أواجه الموت في كل حين. ولا ريب أن مارأيته في الحرب وعلىالجبهة كان يعينني على تفسير الكثير مما في الخلف، في الداخل.

إن البداية لم تكن الذهاب إلى الجبهة من أجل كتابة قصة، ولكن التجربة بعد سنة 1970 بعد انقضاء سنتين على عملي كمراسل حربي، أخذت تفرز فنيّاً، وكانت قصة «أرض ـ أرض» الفاتحة. لقد عشت هذه القصة بنفسي. وأول ما واجهت من مشاكل الكتابة عن القصة والحرب هنا كانت الحساسية الفائقة في العمل الفني ضد الإعلامية. ولكننا نكتب عن وطن نعبده.

أخذت المشاكل الفنية تتوالد: استخدمت مثلاً الصراحة والوضوح الشديد حتى النهاية، كما في «أرض ـ أرض». ولكني تحاشيت المباشرة التي هي أخطر ما يواجه الكتابة القصصية عن الحرب. إن الجرأة في التحليل ضرورية في الكتابة عن الحرب، وقد عبرت عنها ما وسعت في

قصص مجموعة «حكايات الغريب» الأخيرة، وكذلك الأمر في دراسة النفس الإنسانية، وخصوصاً في مواجهتها لقانون الصدفة في الحرب، في مواجهة الموت، في حالة البدائية التي تتجسد لحظة الالتحام.

أخيراً، كانت لدي خطّة لكتابة سلسلة دراسات عن الجيوش الوطنية العربية، وقد نفذت منها واحدة عن الجيش المصري، ولقد زرت الجولان، وجهزت دراسة عن الجيش الجزائري، ولكنني لأنوي متابعة التجربة. (...) انظر كيف تصرف الكتّاب الأجانب في الحروب وكيف تصرفنا. لقد اطلعت على نتاج الكثيرين من الروائيين العالميين الذين عملوا مراسلين حربيين، قرأت مالرو، إن لكتاباته عن الحرب نكهة خاصة، الكتابات الروسية عن الحرب اطلعت على أغلبها. وفي رأيي أن هذه الكتابات مظلومة عالمياً. أما همنغواي: هذه المعجزة. كم حرباً شهد؟ وعلى الرغم من ذلك فإنه لم يكتب سوى رواية واحدة. بالمقابل نجد أن كاتباً مثل يوسف السباعي ترك الجيش منذ ربع قرن ولم يشهد حرباً، ومع ذلك كتب أربع روايات منذ سنة 1973 عن الحرب. وبالمناسبة، فثمة نقطة مهمة أود أن يتنبه لها الجميع. إن ضباطاً وجنوداً عديدين كانوا يكتبون يوميات لست أدري مصيرها الآن. في حرب الاستنزاف كانت الفرصة متاحة لكل الذين يكتبون أن يذهبوا إلى الجبهة، ولكنهم لم يفعلوا. وفي حرب أكتوبر ثمة كاتب مصري كبير، جهزت له عملية عبور القناة، وفي الموعد المحدد لم يحضر، إن الكاتب العربي الوحيد الذي يمكن أن يقال إنه وضع أصابعه على أسس الحل الفني الصحيح لمعادلة القصة ـ الحرب هو غسان كنفاني.

ـ أكتب حالياً رواية عن مقاتل مصري اسمه إبراهيم الرفاعي، كان قائداً لمجموعة كوماندس، استشهد في حرب أكتوبر، لم أكن أعرفه جيداً، لكنني أعرف أعماله وشخصيته تلح علي، وليست قصة (عبد الله

القلعاوي) التي نشرت في المعرفة السورية ثم في مجموعتي الأخيرة غير تمرين أولي لهذه الرواية».

2 ـ يوسف القعيد: الحرب في برّ مصر:

أما يوسف القعيد فقد شيّد بناء روايته (الحرب في بر مصر)، مفيداً من نموذج رباعية الاسكندرية وتجلياته العربية، فوزع فصول روايته الستة على شخصياته الستة: العمدة، المتعهد، الخفير، الصديق، الضابط، المحقق. ومن خلال ماروث كل شخصية اجتمعت تلك الصورة الفذة التي رسمها الكاتب لحرب تشرين/ أكتوبر، بطريقة غير مباشرة، ولكنها أقصر من سائر الطرق وأكثر صميمية.

لقد أعادت السلطة المصرية الأرض المصادرة من الإقطاعيين ـ العمدة ـ منذ الخمسينات، حسب قوانين الإصلاح الزراعي. والعمدة يستعد لطرد المنتفعين في الوقت الذي يُطلب فيه آخر أبنائه من آخر زوجاته إلى التجنيد، وهو الطلب الذي يُنفذ بابن الخفير المنتفع بدلاً من ابن العمدة، ولكن باسمه، لقاء بقاء المنتفع في الأرض، ويعرض الكاتب ذلك عبر لوحة كاريكاتورية فضّاحة للطبقة المستغلة الجديدة (البورجوازية البيروقراطية) مع الطبقة المستغلة القديمة والعائدة إلى الميدان من جديد.

ذلك ماكان قبل 6 تشرين الأول 1973، ثم نشبت الحرب، وقاتل (مصري) ابن الخفير على الجبهة حتى قتل، فهل يدفن بعد ذلك على أنه ابن العمدة أم على أنه ابن الخفير؟ وماذا يترتب على ذلك رسمياً وشعبياً؟ تلك هي الأسئلة التي تفجرها الرواية وتفجر إجاباتها الجذرية[10].

3 - حنا مينه الجبل:[11]

في سورية، كان العمل الطويل الأول (الجبل) لحنا مينه، والذي حاول تصوير استيلاء المقاتلين السوريين على مرصد جبل الشيخ أثناء حرب 1973. مقدماً الصور الجغرافية والشعبية، لمكان المعركة: الجبل، ومحتالاً على المعلومات العسكرية التي ترددت في الثنايا، بالحوار والتقطيع. ولكن مما لاينسى في هذه المعلومات، مع دقة غالبيتها، أن نقرأ أن جندياً واحداً قد ألقى عشرين قنبلة يدوية، فمن أين أتى بها جميعاً؟ أهي حصته النظامية، والمعروف أنْ ليس له حصة بهذا الحجم، أياً كانت مهمته؟ أهي من بقايا رفاقه الجرحى والشهداء؟ ولكن الكاتب ذكر أنه قد أخذ من بقايا رفيقه المسدس وطلقات البندقية فقط..

و(الجبل) غنية بالفلاشات التي تعيد المقاتلين إلى ماضيهم الذي يكون في لحظات الموت الحاسمة أكثر إلحاحاً، وتكاد أنْ تتحول بعض هذه الفلاشات إلى قصة مكثفة أو صغيرة داخل القصة الكبيرة، كما حصل في سرد حياة الجندي حسن.

حاول الكاتب أيضاً أن يركز جهده على الوصف الجسدي، كي يكسب المقاتل حضوراً بشرياً في ذهن القارىء، إلاّ أن ترميز الأسماء بالحروف، قضى على جدوى هذه المحاولة. لِمَ استعمل الكاتب التسمية بالأحرف للضباط؟ بينما صرح بالأسماء الأولى للجنود؟ هل أسماء المقاتلين من كافة الرتب في جبل الشيخ ليست سراً عسكرياً، وقد نشرتها التحقيقات الصحافية مراراً؟

يقدم الراوي القصة بأسلوب القص الأليف الكلاسيكي، ويستخدم الزمن على هذا النحو. فهو يبدأ من مراحل التحضير للمعركة. ولا يخرج عن ذلك اصطناع مذكرات النقيب (م) والملازم (ن) سواء

أكانت حقيقية أم مبتدعة، وهي التي يقال إنها كتبت بعد الحرب. والكاتب يعمد في بعض المواقع إلى مزاوجة مذكرات كل من الضابطين، فكأن القصة قد استحالت جمعاً مختاراً من هنا وهناك. وعلى الرغم من حذر الكاتب الشديد مما يحفّ بعمله من مزالق المباشرة والخطابية، فإن الحذر لم ينفع دائماً. وقد بدا ذلك في نقل مقتطفات من خطب قائد العملية، والتي قدمت الكثير مما يهم في حديث الحرب حقاً، فالسلاح وحده لا يكفي، الثقة به، وحسن استخدامه، والإيمان بهدف، تلك هي الحرب. والمقاتل الذي يقال إنه يهزم، لم يهزم، لأنه يحارب، الأنظمة هي التي حاربت وهي التي هزمت، وهنا، ترانا نعود إلى حرب 1967؟

تحفل (الجبل) بالمشاهد القتالية التاريخية (اقتحام المرصد - اكتشافه في الداخل - لحظات الحوار بين المقتحمين والمحاصرين والإنذار والاستسلام..) لكن ربطها بسياق الحرب العام جاء واهياً. وقد عمد الكاتب إلى تغطية هذا الجانب في مقدمات وجيزة تقريرية في مطالع بعض المقاطع (ص 41 - 42، وسطور في ص 64 - 77 - 89..).

لا ريب في أن أية مقارنة للجبل مع ما كتبه الغيطاني ستكون إجحافاً بحق الأخير، وتحميلاً لعمل حنا مينه فوق ما يحتمل، وهذا ما أخفق فيه أحمد محمد عطية، خاصة حين أكد على خبرة الكاتبين الكافية بواقع الحرب، فقد بدا في (الجبل) ما ينقض ذلك، وعلى العكس من سائر نتاج الغيطاني المتعلق بالحرب، وليس فقط في قصة (أجزاء من سيرة حياة عبد الله القلعاوي) التي قارنها عطية بالجبل[12].

* * *

4 ـ أحمد يوسف داوود: دمشق الجميلة:[13]

القدر هو الذي يحرك رواية أحمد يوسف داوود هذه: (المعجزة، المفاجأة، المصادفة...). فالرواية جاءت نتيجة مصادفة، حين قالت جارة الأرملة صفية، أم نادية: «زوجي سيؤجر إحدى غرف البيت، راتبه لا يكفينا ثمن أكل.. وجاءت الفكرة.. وقاد ذلك سعد الدين ربيع إلى العلية، وكان ما كان..».

المصادفة فيما يبدو، معتمدة كمبدأ في الرواية، وليس كنتيجة ضعف ما في تركيب عالم، أو عجز عن الخلق، أو استسهال للأمور، أو اصطياد رخيص للقارىء، إلى آخر ما يمكن أن يقال في صدد تبرير ذلك. والرواية تحفل بمواطن البرهنة على واقعية وإمكانية ما تنطوي عليه من مصادفات: «إن المصادفات تدفعنا دائماً إلى مالانريد..» (ص 20) أو «هل سبق لك أن كنت في مجلس ما، وأخذت فجأة تتحدثين عن صديقتك.. ثم إذا بها تدخل بعد لحظات..؟» (ص 89). لكن ذلك الجهد المبذول من أجل كسب تصديق القارىء وإقناعه، يضيع هباء. وتظل مصادفات الرواية خارج دائرة قانون الضرورة والمصادفة، لتنطوي تحت جناح القدر، وهذا ما أجهض جهد الكاتب لإضفاء طابع تراجيدي على أواخر الرواية خاصة.

قادت المصادفة إذن سعد الدين ربيع إلى علية أم نادية، والمصادفة جعلت المحامي أحمد عودة يلتقي صديقه المهاجر العائد سعد الدين ربيع. والمصادفة جعلت نادية الفتاة المتمردة على أمها، تلتقي حسان ابراهيم طالب الطب، ليحضرا معاً مسرحية «المعجزة». والمصادفة جعلت نادية تتمرد «كنت مؤمنة بكل العلاقات السحرية التي تعيشها في بيت مقفل أمام كل الرياح.. ومصادفة اكتشفت أن كل ذلك هباء» (ص 98). والمصادفة جعلت نادية أيضاً تحصل على عمل في

أحد المستشفيات بيسر تحسد عليه، كما جعلتها تلتقي مع الممرض نزيه عبد الباقي على درج المستشفى ليعلن لها حبه، وجعلتها تلتقي حسان ابراهيم مرة أخرى، أثناء إحدى الغارات الإسرائيلية على دمشق في حرب 1973، حين هتف حسان: «آه يا للصدفة! هذا ما كان يجب أن يحصل، أن نلتقي هنا..» (ص 165) وأخيراً، وليس آخراً، فإن سعد الدين ربيع، الذي كان يحب في صباه في قريته (تل زعتر) ابنة عمه نبيهة ربيع، يهتف بعد مصرع الأخيرة على يد نبيل ابن صفية: «وكما في الروايات بدت المصادفة عجيبة ومزعجة، أكان ينبغي أن يعود إلى فنزويلا هذه العودة التي حار هو نفسه في تعليلها، كي يلتقي مع نبيهة بعد الموت؟» (ص 148)، ذلك أن نبيهة كانت قد فرت من القرية ومن ابن عمها، مع من تحب، ثم افترقت عمن فرت معه، وعاشت تحت اسم الحاجة لطيفة جارة صفية، وعشيقة ابنها المراهق نبيل، ولم يعرف سعد الدين، بأمر جارته الحاجة وحبيبته الأولى، إلا بعد أن صرعها نبيل، في الشقة التي استأجرتها له سراً، منذ غادر الشاب بيت أمه[14].

تقف (دمشق الجميلة) بذلك كله على النقيض من موقف رواية أحمد يوسف داوود الأخرى (الخيول). ونلاحظ في شخصيات (دمشق الجميلة)، جانباً صوفياً رومانسياً، يتمثل في سعد الدين ربيع وفي حسان ابراهيم معاً. فالأول فيه الكثير من رومانسية الشعراء المهجريين، وتغنيهم بالطفولة والروح، ونقمتهم على المادة المنسحقة «كان يحس أن شيئاً ما خفياً نورانياً، صافياً.. كزرقة البحار، وألق الشمس الدافئة، يفر من يده باستمرار دون أن يتمكن من القبض عليه» (ص 36). والروح المنسحقة تبحث عن براءة الطفولة وصفائها، عن عذوبة التواصل مع دنيا لم تكن يوماً بمثل هذا المكر. إن سعد الدين يشكو من (قلق روحي خاص) ومن

الإحساس الحارق بالوحدة. ولقد رصد الكاتب فيه دقائق ذلك كله (انظر خاصة ص 36 ـ 41) فبدت رومانسية صوفية مقنعة عبر تكوينه الخاص. أما حسان ابراهيم فلقد جاء حديثه عن قوة الكشف الغامضة، والوضع الإشراقي الخارق في اللحظات الاستثنائية، جزافياً، يزيد في هلهلة طالب الطب هذا.

ولعل الشخصية التي تستوي في الرواية خلقاً حياً، هي الحاجة لطيفة، وخصوصاً في جانبها التمردي والجنسي، اللذين يمثلان تعلقها القوي المتلذذ بالحياة. أما الأرملة صفية، وابنتها فادية، وابنها، والمحامي أحمد العودة، فقد جاءوا مبتسرين وغائمين.

بهذا البناء والمنطق والشخصيات أوصل أحمد يوسف داوود الشطر الأخير من روايته إلى حرب 1973. واختار ـ كما سيفعل عبد السلام العجيلي ـ المستشفى والتمريض كمخرج لمأزق ما تستدعيه الكتابة عن الحرب من خبرة أو معايشة أو جهد.

لقد بدأ أحمد يوسف داوود من لحظة القتال الأولى، واقتطف من البلاغات العسكرية، ولم ينسَ آثار الهزيمة الحزيرانية في بداية القتال. ثم سرعان ما طارت مصوّرته بنا إلى المستشفى. وهناك، من الراديو، من الجرحى، من الأحاديث، سعى كي يقدم دمشق الحرب. وذكر الحوادث التي سيعاود ذكرها العجيلي، وكوليت خوري أيضاً: قصف أحد أحياء دمشق، صواريخ سام 6 واصطياد الطائرات، ثم أقفل الرواية بالسؤال عن سبب إيقاف القتال.

5 ـ كوليت خوري: دعوة إلى القنيطرة:[15]

بعد أن كان موضوع (المرأة) يستأثر بنتاج الأديبات قبل عقد أو عقدين[16]، تنوعت موضوعات هذا الإنتاج واغتنت. وبرز في النصف

الثاني من السبعينات بصورة خاصة إقبال بعضهن على موضوع الحرب. فغادة السمان تكتب (كوابيس بيروت)، وقمر كيلاني تكتب (بستان الكرز)، وكوليت خوري تكتب (دعوة إلى القنيطرة).

تستدعي الكتابة عن كوليت خوري المؤشرات الفنية الرئيسية التي تتبدى في المستوى الأدنى للتقنية التقليدية كما في رواية (حبيبتي يا حب التوت) لأحمد داوود، أو روايات محمد ابراهيم العلي وبعض روايات فارس زرزور.

بل إن كوليت خوري تغرق أكثر في مجانية التعبير، حيث التبذير بالأسطر، والطابع الإنشائي. وتشيد بناءها المتواضع من مجموعة من القصص المتداخلة، ولكن ليس على نحو بنائي كما نرى لدى عبد السلام العجيلي خاصة. ومن ذلك ما كتبته كوليت خوري عن قصة معرفة بطلها المحامي سهيل ش. ببطلتها كاميليا، أو قصة إصابة عامل الكهرباء، أو قصة ألم التي تسأل عن ابنها المقطوع الساقين في المستشفى.. على أن التفكك الأهم في بناء (دعوة إلى القنيطرة) هو تلك الهوة العميقة القائمة بين القسم الأول والقسم الثاني.

في الصفحات الست والخمسين الأولى، نحيا مع سهيل يومه منذ الصباح على الحدود السورية اللبنانية، حتى موعد نومه، حيث «فجأة تتراءى له» (ص 56) وتأتي قصة كاميليا.

وسهيل ش. (لاحظ اصطناع التمويه. كذلك مجلة: ف..)، هو محام عائد من بيروت، حيث كان في مهمة ناجحة، عشية وعيد موشي دايان بدخول دمشق. ويلتقي سهيل على الحدود السورية اللبنانية الوفد الصحفي، ومراسل مجلة ف. الباريزية، فيوجه إليهم الدعوة إلى غداء في القنيطرة على أن يحدد موعدها فيما بعد كتحدٍ يرد على ما أثاره في النفس وعيد دايان.

لقد اضطلع سهيل منذ بداية الحرب بمهمة مرافقة الصحفيين الأجانب وتسهيل أعمالهم، وهو يظهر نجماً أو مسئوولاً. فعلى الحدود عُرِفَ مباشرة. وفي شوارع دمشق وليلها، عرفه الشبان الذين أوقفوا الصحفي الأجنبي مشتبهين به، فما السر في ذلك؟ إن الكاتبة لم تلتفت إلى أثر مثل هذا الجواب على عقلانية أو منطقية أو تأثير نصها.

سهيل ذو علاقات واسعة مع مسؤولين مدنيين وعسكريين، وأخته سهيلة، زوجة الدكتور منير، صحفية دارسة للأدب ومختصة في فرنسا، يقدمان صورة مبسطة عن وضع البورجوازية أثناء القتال. فعلى الرغم من اندفاع سهيل في مهمته، فقد كان عشية الإنذار الإسرائيلي باحتلال دمشق، مسكوناً بشعور يشبه العدم. ليس بالخوف ولا اليأس ولا الثورة، ولا الحماسة. وفي آخر الليل تركب سهيل حاجة ملحة إلى كتف (أم) يدفن فيها رأسه، فيهرع إلى كاميليا.

وعبر الاستذكارات تعيدنا الكاتبة في القسم الثاني إلى بداية تعرف سهيل على كاميليا عن طريق خادمة أسرته التي قتلت زوجها لترتاح من الاضطهاد، فسجنت في سجن القلعة. إن كاميليا مومس شابة في الخامسة والعشرين، تزوجت ممن أراد تشغيلها لحسابه، فرفضت، فاتهمها بالسرقة ودخلت السجن. وكان ما قادها إلى العهر هو محاولة اعتداء زوج أمها عليها، وسائر الذين عملت لديهم خادمة. وقد استطاع سهيل إطلاق سراحها، فأخذت تتردد على مكتبه بين حين وآخر، وترعاه من بعيد.

تحمّل الكاتبة المجتمع في البداية وزر كاميليا فتقول: «قصتها قصة مألوفة ومعروفة ودائماً مؤثرة. قصة المجتمع الذي يجني على أبنائه ثم يأبى أن يرحمهم» (ص 69).

لكنها لا تلبث أن تبرىء ذمة المجتمع وتبدو كاميليا وحدها المسؤولة:

«صحيح أنني غير راضية عن حياتي في دمشق، لكن هذا غير مهم.. في أية لحظة أستطيع أن أغير حياتي وطريقة معيشتي.. ثبت لي هذه الأيام أنني أنا المسئوولة عن حياتي.. لا الناس ولا دمشق» (ص 87). وكاميليا فقيرة، ولا تملك شيئاً، ومع ذلك فهي تملك حريتها. فكيف تحقق ذلك؟ هل هي الأوهام التي تبثها البورجوازية حول إمكانية توفر الحرية بمعزل عن الشرط المعيشي؟ وفي نهاية الرواية، ورغم الإشارات السرية إلى الحب بين كاميليا وسهيل، تتزوج كاميليا من عامل الكهرباء، ويموت ذلك الولع السريّ. فالكاتبة تضع حداً محدوداً لإمكانية انجذاب البورجوازية (العاطفي) إلى قاع الهرم الطبقي. وقد يكون مناخ الحرب الساخن والخطر ملائماً لتفجير أو اصطناع ذلك الانجذاب أو التوهم به والإيهام. ولكن ما إن يبتعد الخطر، وإن جزئياً، حتى تعود الموازين إلى دقتها.

لم تستطع كوليت خوري أن توفر من جو الحرب ما يتعدى الديكور المتواضع، حيث جمعت بأسلوب صحافي متسرع مناظر السوريين واللبنانيين العائدين بكثرة إلى دمشق، والشبان والفتيات يلونون السيارات باللون الأزرق ويحرسون أمن المدينة، والطيار الإسرائيلي الأسير الذي ينقذ في المستشفى، والطعام المتوفر في السوق. وهاتان النقطتان الأخيرتان ستتكرران في رواية عبد السلام العجيلي (أزاهير تشرين المدماة)، كما سيتكرر الاعتماد على المستشفى كمخرج فني لحديث الحرب. وهكذا فإن حضوراً مباشراً فعالاً، يظل مفتقداً في روايات كوليت خوري، وأحمد يوسف داوود، وعبد السلام العجيلي وسلمى الحفار الكزبري، وتستبدل أولاً بأحاديث عنها في المستشفى خاصة، وفي جوانب حياة العاصمة الأخرى ثانياً.

ربما كانت قيمة عمل مثل (دعوة إلى القنيطرة) لا تظهر جلية إلاّ

بمقارنتها مع الواقع الاجتماعي السوري إبان الحرب. وقد كانت المقارنة بين المرجع والرواية والكتابة الفنية عامة، من أجل توضيح الحقيقة، كانت سمة النقد السلبي الذي مارسه بلنسكي وتشرنشفسكي ودوبروليبوف. فقد تحدثوا عن ضرورة المقارنة بين النصوص الرديئة والصورة المشوهة. أما إذا توقف النقد في النص الردىء عند مناقشة عيوبه الشكلية، فسيكون نقده سطحياً، ظاهرياً. ويعلل لوكاتش ذلك بطريقة أوضح وأقسى، فيرى أن المواجهة بين أي تصوير تافه وسطحي للحياة، وبين الواقع الاجتماعي الإنساني الأصيل، الذي لا يعطينا عنه الكتاب السيئون غير تلك الرسوم الكاريكاتورية العريضة، سوف تبين لنا أن تلك العيوب الشكلية ليست غير شكل سلبي لمضمون هو في أساسه غير جوهري: «إن المواجهة مع الحياة، تفضح بشكل تلقائي الفراغ أو الخواء الذي ينطوي عليه أي تصوير فني هزيل لها»[17].

فأية قيمة تبقى لدعوة كوليت خوري إلى القنيطرة إذا ما قورن نصها بالحياة التي تتنطع لها؟

6 ـ عبد السلام العجيلي: أزاهير تشرين المدماة:[18]

بطل العجيلي هنا ملازم مجند (سامي)، كان قبل التجنيد مدرساً للأدب العربي، وهو جريح يعالج في المستشفى، وتجمعه الغرفة مع ضباط آخرين. وعبر الغرفة، والمستشفى، تحضر حكايات القتال، وحكايات حيوات الشخصيات الرئيسية، على نحو مغرق في الدعاوية.

يبدو بناء هذه الرواية مصطنعاً منذ الأساس، فالإصرار على جمع كافة صنوف الأسلحة، وكافة المعارك، كل ذلك أجهض عنصر الإقناع. وعلى الرغم من أن بعض الإشارات تدلّل على معرفة الكاتب بعلة بنائه، لكن العلة استمرت. فالعقيد أسعد يخاطب المرضى «غرفتكم هذه

ستصبح ندوة نقاهة لمختلف الأسلحة» (ص 42). وسامي، الراوي يقول: «أصبحت غرفتنا في المستشفى ندوة. في أكثر الأحيان كانت أسرّتنا تتقارب حتى نستطيع تبادل الأحاديث دون أن نرفع أصواتنا، يشاركنا فيها الزوار، متذكرين وقائع المعارك التي خاضتها وحداتنا، أو معلقين على أنباء الوقائع اليومية الحاضرة» (ص 81). وقد أظهر أيضاً الوضع الاجتماعي والعاطفي للشخصيات (مطلق، أرمل، متزوج، خاطب) نوعاً من الاستكمال القصدي لسائر أنواع العلاقات الأسرية والعاطفية.

بدأت الرواية وقت حرب الاستنزاف في ربيع 1974 على الجبهة السورية. وقد استعان الكاتب بالفلاشات الطويلة لاستعادة المعارك، ونادراً ما اعتمد الأحلام أو الكوابيس (كما فعل بصورة ممتازة ص 134). وقد برزت مقدرة العجيلي الفنية في الوصف بصورة خاصة في تصويره للمعركة التي قتل فيها محمود (زوج ياسمين ومطلقها) وأصيب سامي: معركة بحيرة طبريا، والتي شارك فيها المساعد نعمان أيضاً. وبراعة العجيلي هنا تنحل إلى العناصر التقليدية التي يجيد نسجها في البناء التقليدي من سرد ناصع، وتجزيء للمعركة الواحدة وتشويق.. وهذا ما يعاود استخدامه بصورة مقاربة في مسلسل الحكايات الطويل الذي تقوم عليه الرواية. فكل شخصية من شخصيات العجيلي الرئيسية تروي حكايتها أو بعضها. وفي ثنايا ذلك تندغم عشرات الحكايا العابرة. ومن ذلك:

- حكاية مقتل محمود في معركة طبريا ـ حكاية إصابة سامي.
- حكاية خروج ياسمين من الطيرة شرقي حيفا.
- حكاية المجند عبد الله الذي أوقف تقدم رتل الدبابات قرب سعسع، فرقّع إلى ملازم أول. وهي أطول حكاية غير مجزأة، ومليئة بالمغالطات العسكرية التي تنم عن خبرة ضعيفة بالموضوع

المعالج[19]، ومثلها مثل خطأ مخاطبة المقدم مروان للملازم جبر: يا حضرة الملازم (ص 67). فوسط حرص الراوي على الأصول العسكرية تبدو هذه المخاطبة نشازاً.

- حكاية العقيد أسعد عن العدوان الإسرائيلي على أحد أحياء دمشق.
- وحكايته عن العملية الجراحية التي أجراها للأسير الإسرائيلي.
- حكاية الرائد بشارة والمعارك البحرية.
- حكاية ياسمين ومحمود.

ويُلاحَظ أن كل شخصية كانت تسلم الحديث إلى الأخرى. فالملازم جبر والعقيد نور الدين يتبادلان أدوار القص. والعقيد أسعد يقول عن الرائد بشارة: «لعله يقص عليكم قصته عندما يستريح» (ص 43)، ويستقدم إلى الغرفة - الندوة العقيد الطيار نور الدين قائلاً «وعنده من كل خبر فيما يتعلق بالحرب الجوية» (ص 63). وبالطبع، فقد أدى هذا البناء إلى الاستطراد الذي يلازم بشكل أو بآخر فن العجيلي في القص. فهذا هو المقدم مروان يعلق على حكاية المجند عبد الله «أراك تخرج من حكاية لتدخل في أخرى» (ص 48). وهو تعليق ينبغي أن يوجه إلى الرواية كلها. على أن بين الاستطرادات ما رهّل الرواية، وزاد تسطيحها، وهو ما يندر أن يقع العجيلي فيه، ومن ذلك تأريخه للحركة الصهيونية والتوسع الإسرائيلي (ص 30)، أو تفسير اللاوعي، (ص 33، 38) واللاوعي يقتله التفسير في الرواية.

لقد استخدم العجيلي الشخصيات كقنوات لتفريغ المادة الوثائقية التي أعدها للرواية. وجلّ هذه الشخصيات من علية القوم والرتب الكبيرة. ويبدو صغار الضباط فيها، وصفّ الضباط، والأفراد،

مسحوقين. فالملازم جبر ليس أكثر من ديكور، أما الملازم سامي فربما ميزه عن سواه كونه الراوي، ومركز الاستقطاب، وهو يذكرنا بحرب 1967: «كنت من الجيل الذي قصمت ظهره هزائم متعاقبة حاقت بأمتنا دون أن تكون مستحقة لها» (ص 35). وهو ـ كضابط مجند ـ يوجه لمزات خفيفة إلى المؤسسة العسكرية، سنراها أكبر في الرواية التالية (يهطل المطر في تشرين).

ولعل الشخصية الوحيدة التي نجت من هذه العلل القاتلة في (أزاهير تشرين المدماة) هي شخصية المساعد نعمان، ضابط الصف الوحيد في الرواية. فهو صاحب نكتة، أرمل، متيقن من عودة القتال ونشوب الحرب الخامسة ـ مثل الملازم سامي هنا، وعبد الحفيظ في الرواية التالية ـ ونعمان هو الذي يحكي حكاية المجند عبد الله بحماسة. وقد أحب ياسمين أثناء تردده على المستشفى، وفي نهاية الرواية يكونان قد اتفقا على الزواج.

هذه النهاية تحمل من الدلالات الإيجابية ما يخرج عما يحتمله مجمل المواقف في الرواية، الموقف الذي نقرأ أول ملامحه في تغييب الأفراد كلياً عن ساحة الرؤية. فقد حضر المجند عبد الله على لسان المساعد نعمان، وحضر المجند أحمد والمجند صالح على لسان المقدم مروان بصورة عابرة. وكذلك المجند الذي أصيب مع المقدم في معركة بحرية فآثره المقدم بسترة النجاة على نفسه.

و لا يلغي أو يقلل من دلالة هذا التغييب للأفراد، طبيعة الاختيار الفني الأساسي: غرفة لمعالجة الضباط، فهذا الاختيار نفسه له من الدلالة ما لاختيار كوليت خوري لأبطالها أيضاً. وإذا كانت كاميليا كعاهرة فقيرة لم تجمل الوجه البورجوازي للرواية السابقة، فالأمر نفسه في حالة نعمان أو المجندين الذين هم موضع (تندّر) في رواية أزاهير تشرين المدماة.

ومما يزيد في وضوح النقطة السابقة، ويلقي على موقف الرواية أضواء أقوى، ما نطالعه من تشنيع على المساعدات السوفيتية العسكرية كمّاً وكيفاً. فالملازم سامي يقول: «فيما رأيت وسمعت، علمت أن قواد قطعاتنا في ساحة القتال أيام المجابهة، كانوا يتمزقون قهراً، لأنهم يرون عدوهم في الساعات الحرجة، يملك من عناصر القوة ما لا نملكه» (ص 60). فالمقدم مروان يعقب: «احترقت قلوبنا مرات ونحن نحارب، من نقص القوة التي يعنيها الملازم، قوة السلاح، ولكن ما شاهدناه من قوة النفس مسح في مرات كثيرة منها على حريق القلوب مراهم» (ص 6). ونقرأ أيضاً: «إذا خاننا السلاح ظللت لنا الشجاعة» (ص 62). وأبطال العجيلي: المقدم مروان في المدرعات، والملازم جبر والنقيب سليمان في الجو، والرائد بشارة في البحر يرددون: سلاحنا قصير المدى، نتقدم به خطوة، لنعوض تفوق العدو[20].

وما في هذا الكلام من توكيد على العنصر البشري والميزات الفردية للمقاتل، ليس تمجيداً، بل تسللاً إلى الهدف الأساسي، وهو النيل من مساعدة الصديق. وفي رواية (قارب الزمن الثقيل) إشارة عابرة لمثل ذلك في حرب 1967، مما كان يتردد في الشارع، أما هنا، فقد كرسه الكاتب موقفاً، وأداره على ألسنة شخصياته الرئيسية بإلحاح.

قد تكون رواية (أزاهير تشرين المدماة) مثالاً آخر من أمثلة إخفاق الرواية السورية في التصدي لحرب 1973. وهي بالنسبة لتاريخ العجيلي الفني الطويل والحافل، تراجع مفاجىء وكبير.

ومن الجلي أن هذه الرواية، ومثلها رواية كوليت خوري، تنمان عن الموقف البورجوازي من حرب 1973. وهو الموقف الذي تعلنه بجلاء أكبر، رواية (البرتقال المر) لسلمى الحفار الكزبري، على الرغم من أنها لم تعرض لحرب تشرين إلاّ في جزء صغير. ولا ريب أن كون بطل

الكزبري طبيباً أيضاً، ومجنداً، كبطل العجيلي، له دلالته على فقر وأحادية التصور الفني للحرب، ومثله تكرار الكزبري للأحداث التي رأيناها قبل قليل: قصف دمشق، الأطفال يلاحقون المظليين، الصواريخ تلاحق الطائرات، وكذلك التقريرية والدعاوية اللتين طبعتا بقوة أسلوب الكاتبة.

7 - عبد الرحيم الخطيب: يهطل المطر في تشرين:[21]

في رواية العجيلي السابقة، وقبلها في رواية كوليت خوري، والآن في رواية عبد الرحيم الخطيب (يهطل المطر في تشرين)، لا يقع المرء على أثر للتخاذل أو للحظات الضعف الإنساني الطبيعية. وهذا ما أضفى على الشخصيات الاصطناع، وعكس في الوقت نفسه مفهوماً دعاوياً للنصر وللقتال، يفتقر إلى التأثير والإقناع. وإذا كان العجيلي قد كتب على كل حال «هناك من خاف، ومن هرب، ومن مات رعباً قبل أن تقتله القذائف. قليلون، أما الباقون ففيهم من صد النار بجسده حين أعوزه الدرع» (ص 114)، ولم يقدم (حكاية) واحدة من هذا القبيل... إذا كان العجيلي قد فعل ذلك، فإن الآخرين لم يكلفا نفسيهما هذه المشقة.

على أنه يبقى لرواية عبد الرحيم الخطيب ما يميزها عما سبق. فهي إذا كانت تقترب في بدائية تقنيتها التقليدية من (دعوة إلى القنيطرة) إلى حد كبير، إلاّ أنها اختارت التعبير عن الحرب من موقع آخر. فهي وحدها من بين الأعمال السابقة قد انتقلت إلى الريف، لتصور قرية قريبة من مطار دمشق الدولي قبل القتال (ص 1 - 88) وأثناءه. وفي هذا الشطر تنتقل مع أبطالها بين الجبهة والقرية.

حدد الخطيب في مطالع الفصول جغرافية روايته، كما كان العجيلي

يتعامل مع الطبيعة (ديكوراً). ووصف أيضاً الاستعداد للحرب، وهيئة الشخصيات الخارجية، وحرص على التفسير والشرح (ص 38، ص 44، ص 80 حيث لخّص ـ دون حاجة ـ كل ما سبق في الرواية (ص 117 شرح عن الحرب، خاتمة الرواية: خطبة المدير). وكان يطيل الوقفة في المجريات الهامشية التي تعطل سير الرواية وترهله، ولا تقدم له بتفصيلاتها غير الأعباء ـ خصوصاً وصف الطعام المتكرر.. ـ وقد واجه الكاتب بعد نشوب القتال معضلة الإحاطة بالجبهة والحرص على تسجيل الحرب من جميع الجهات، كما كان حرص العجيلي. واضطر الخطيب للتدخل على حساب فنية الرواية من أجل حلّ تلك المعضلة. كما استخدم الكاميرا، وعرض بعض المشاهد التلفزيونية المبتذلة (راتب ونهلة). وجاء الاصطناع أخيراً ليأتي علىالبقية الباقية من الاعتبارات الفنية الدنيا في الرواية. فالسائق الذي كان يتذمر من نقل التلاميذ في القرية، يتحول فجأة بعد نشوب القتال إلى أب رحيم. ورضوان حين يدخل على شقيقه راشد مع شلة من الأصحاب وهم يشربون، سرعان ما ينصاع لتعاليم شقيقه ويخرج، على الرغم من أن المقدمات التي ساقها الكاتب لا تبرر سهولة ذلك، على الأقل، ومجانيته. أما المطر فإنه يهطل فجأة مع تعالي الزغاريد في النهاية.

تبدأ الرواية بمشهد الطلاب في يومهم المدرسي الأول. والمعلم مأمون ـ القادم من قرية داعل التي تعرضت من قبل لعدوان وحشي اسرائيلي، فاقترنت باسم بحر البقر في مصر ـ قد نال إصابة في ساقه أثناء العدوان، وهو يبدو مسكوناً بكابوس البربرية الإسرائيلية، ويحدث أطفاله عنه. ونراه يتصدر صراع فقراء القرية قبل القتال وأثناءه ضد تجار الأراضي وسماسرتهم الذين يستغلون القحط والفقر، ويسرقون الأراضي بأسعار رمزية.

ويقدم الكاتب في روايته أسرة أم راشد: راشد الابن الأكبر الذي حارب سنة 1967، وهو لا يعدها حرباً (ص 64). ورضوان الذي يؤدي خدمته الإلزامية ويستشهد في حرب 1973، ونزار الطفل.

ومن فقراء القرية الآخرين يقدم الكاتب أبا يحيى الذي يستسلم لرغبته بالعمل التجاري، بعد يأسه من المواسم، ورغم تعلقه الشديد بالأرض. وهو والد نهلة التي تختارها أم راشد لابنها البكر. إن أبا يحيى يستسلم لاحتيال السمسار راتب ويبيع أرضه لتاجر الأراضي أبي أمين. ويتفوق الكاتب في تصوير حالة أبي يحيى أثناء ذلك (ص 35 - 36)، وهنا يتدخل مأمون، ويسعى لإلغاء الصفقة، يساعده أبو يحيى، ويتصاعد الصراع ضد أبي أمين وراتب، مع اشتعال القتال علىالجبهة.

لقد بدأ أبو أمين تاجراً صغيراً يشتري البيوت ويبيعها. ثم انتقل إلى تجارة الأراضي، مستغلاً الجفاف لشرائها رخيصة. وهو يعتمد في القرية على راتب، الفلاح الذي بدأ مهرباً، وطمح إلى أن يستقل عن أبي أمين ويعمل لحسابه. إنه يتباهي على راشد بدفع البدل وعدم تأديته الخدمة الإلزامية. ويحاول كسب الوقت والمراوغة في إلغاء الصفقة بعد اشتداد قبضة مأمون وأبي يحيى، ريثما يكون أبو أمين قد ثبت البيع قانونياً أمام المحكمة.

أولاء هم أبطال الرواية، وتلك هيّ علاقات القرية إبان الحرب. وينضاف إلى الشخصيات الرئيسية بعد نشوب القتال عبد الحفيظ، العسكري المتدين الملتحي، زميل رضوان، وهو يصرع في الحرب مع قائد سريته الملازم الياس.

ضاعف انتقال الكاتب إلى وصف المعارك على الجبهة من قلقلة بنائه الروائي وأدواته الفنية، وانحدر بها درجة أخرى. فهو يلخص أحياناً معارك بكاملها، باتت معروفة ووثائقياً، بكلمات. وهو يغدق

العبارات الإنشائية الدعاوية والعموميات، لكأنما يصنع فلماً سينمائياً تجارياً رخيصاً. وتظهر من جديد قلة الخبرة العسكرية لدى هذا الكاتب (ص 102 ـ 108 ـ 126).

خلاف ذلك وبنسب متفاوتة، تظهر كتابة الكاتب عن القرية أثناء الحرب. وهذا دلل على جريرة الكتابة عن موضوع لم يعدّ الكاتب له نفسه الإعداد الكافي. لقد تلقى مأمون الدعوة إلى التجنيد الاحتياطي، وذهب راشد إلى القتال، وأبو أمين وراتب منهمكان في شراء الأراضي، وفي هذه الأثناء يسقط طيار اسرائيلي قرب القرية، ويهرع الأطفال إليه، فيسقط عدد منهم صرعى، وتحضر جثّة الشهيد الأول رضوان، ثم جثة راشد، فتتعرقل عملية البيع والشراء، ثم يتفجر الموقف حين حاول راتب الاعتداء على نهلة فتقتله، وتتدهور سيارة أبي أمين وهو يحاول الفرار، وتنطلق زغاريد النسوة مع نزول المطر.

تختفي هنا الواجهة البورجوازية التي احتلت روايتي كوليت خوري وعبد السلام العجيلي، تختفي هنا، ليحل محلها النقيض. وكما أدانت (دمشق الجميلة) تخلّي المحامي البورجوازي عن دمشق أثناء القتال، أدان الخطيب تجار وسماسرة الأراضي. بل إن رواية الخطيب من هذه الناحية، جاءت أكثر فضحاً للطبقة المستغلة الخائنة، وأكبر تدليلاً على أن الفقير هو الذي يفدي الأرض بدمه. ومن هذه الناحية، تكمل رواية الخطيب. التوجه الطبقي لرواية حنا مينه القصيرة (الجبل). لكن الاعتلال الفني الكبير الذي رأيناها تشكو منه، يحجم من قيمة هذا التوجه، فليس بالنية الحسنة وحدها يحيا الفن.

8 ـ ملاحظات ختامية:

تلك هي علامات هذا الإنتاج الروائي المتصل بحرب 1973: في

سورية خبرة قليلة بالموضوع المعقد المعالج: الحرب. إعلامية ودعاوية لم تنج منها بالكاد إلاّ (الجبل). بناء فني شديد التواضع، وتقنية تقليدية بدائية في الغالب، ويبدو أن هذا الإنتاج كان محكوماً بمفهوم مقلوب للكتابة الفنية عن المفصل التاريخي الكبير: الحرب. يقول محمود أمين العالم «إن القضية ينبغي ألا تتحول من إبداع أدب هزيمة إلى أدب نصر، إنما في إبداع أدب غني، ذي شمول»[22].

على النقيض من ذلك رأينا النتاج الروائي المصري (الغيطاني والقعيد) المتعلق بحرب تشرين فكرياً وفنياً. وعلى النقيض يبدو أيضاً جل النتاج الروائي السوري والعربي المتعلق بحرب 1967، بحيث تنوعت وتقدمت التجارب الفنية، دالّة على تعامل صميم أكبر مع المادة المعالجة. ولا ريب أن هذا الوضع يخلّف مهمات إضافية كبيرة تنتظر جهود الروائيين.

وثمة علامة هامة أخرى بين هذا النتاج حيث كان تشوّف المستقبل نادراً، وفي حدود حتمية تجدد الصراع العربي الإسرائيلي. أما في الروايات المتصلة بحرب 1967 فقد كان المستقبل المضيء عبر العمل الفدائي خاصة، وعبر تجدد الصراع عامة، شديد الحضور. ولا تخرج عن روايات 1973 سوى رواية عبد الله الأحمد (عندما يتوهج الحلم)[23] التي سعت كيما تكون (مستقبلية ـ علمية).

لقد تخيل عبد الله الأحمد الوضع العربي ومستقبل اسرائيل والقضية الفلسطينية سنة 2035، فجاء هذا التخيل في مفاصله الأساسية إسقاطاً للمرحلة الراهنة من الصراع العربي الإسرائيلي على مستقبل هذا الصراع، الأمر الذي يجعل هذه الرواية تعميماً للماضي، لا استشرافاً للمستقبل، كما وصف غارودي الروايات العلمية من ويلز إلى أورويل[24]. وبهذا المعنى، فإن رواية عبد الله الأحمد ليست مستقبلية وليست علمية أيضاً. ذلك أن الرواية العلمية، منذ جول فيرن، الكاتب

العلمي التخيلي الأول «تحاول حذف المسافة التي تفصل المتخيل عن التقنيات العلمية، وحتى إذا انطلقت من معطيات علمية، فإنها تستعملها لمغامرات أخرى يخوضها الفكر الإنساني. وبذلك فإن الرواية العلمية مجرد صور معكوسة لعالمنا، وموضوعاتها تحيلنا مباشرة على بنية مجتمعاتنا، بل إنها تشيد كذلك ايتبوبيات ضرورية ومنقذة»[25].

ولا ريب أن توافق صدور رواية عبد الله الأحمد مع رواية عبد الودود يوسف (كانوا همجاً)[26] التي سعت ايضاً كيما تكون مستقبلية علمية أمر جدير بالتمحيص. فللمرة الأولى تظهر في الرواية في سورية محاولة كتابة عمل مستقبلي - علمي. ولكن هذه المحاولة تعمم من جهة أولى الواقع الراهن - عبد الله الأحمد - وتعمم الماضي الأكثر تخلفاً وتكلّساً من جهة ثانية - عبد الودود يوسف - فأي مستقبل إذن هو المستقبل العربي؟

- ملحق: شحاتة عزيز: بدر 73 سري للغاية [27]:

من حرب تشرين الأول - اكتوبر 1973 بعبارتها العسكرية تحمل رواية (بدر 73 سري للغاية) عنوانها. والأقسام الثلاثة التي جاء ت بها الرواية تحمل عنوانات بالغة الدلالة. فالقسمان الأول والثاني: (الأنواء) و (الميلاد) يرسمان الأجواء المصرية قبل الحرب بقتامتها وحملها الذي بلغ ميعاده في القسم الأخير (الميلاد). ومن أجل توكيد الدلالة صدّر الكاتب كل قسم بقول مأثور.

الحرب إذن، بما تهيأ لها وبها، هي الفعل الروائي الأساس. ويسوق السرد لهذا الفعل محفزات شتى، أقلها يبدو نافلاً، مما يرهّل أحياناً الفعل أو يشتته، كما هو الشأن دوماً عندما لاتستقم العلاقة بين الفعل الروائي أو القصصي ومحفزاته.

والفاعل الأساس في الرواية - بطلها - هو جلال الدين محمود سيد، الطالب في السنة الأخير، من كلية الآداب عام 1972. وتتحلق حوله جملة من الفاعلين الذين يحكم حضورهم تارةً تمحور الرواية حول البطل، وتارة ما يقتضيه الفعل الروائي. فثمة منى التي أحب وسعى إليها جلال الدين حتى أيس منها، فانصرف عنها إلى كريمة. وثمة زوج منى المحامي المناضل حمدي الفرغلي، وأسرة جلال الدين، وحسن زين الذي كان بائعاً على عربة فصار من كبار التجار، ورشاد الزميل الجامعي، ورمضان وسلامة الزميلان في الجيش، وعدد من الضباط. وثمة أخيراً عدد من النكرات الذين يلتقط السارد أقوالهم العابرة من المقهى أو الأوتوبيس أو..

تبدأ الرواية بتوجه جلال إلى الجامعة عجلاً، فاليوم مشحون، وهو يهجس بالعامين المنصرمين 1971 و 1972: «عام يأتي بالجمود بعد عام انصرم بالجمود»،والناس يلغطون:

«: هل بمقدورنا عبور القناة؟

: يبدو أن ليس في نية القيادة دخول الحرب، وبأي حجم..

: روسيا تغرر بنا.

: الحل أمريكا.

: الحل روسيا.

: اللعنة على الجميع.

: أولادنا ملقى بهم في الجبهة يمزقهم الزمن.

: لو بدأت عملية عبور فإن اسرائيل ستدك المدن الكبرى وتحولها إلى أنقاض، وتعود مصر مائة سنة إلى الوراء.

: اسرائيل أعظم قوة في المنطقة.

: والعرب؟

: والبترول؟».

يتواتر حضور لغط الناس تعبيراً عن فعلهم الروائي. إنهم نكرات المجتمع الروائي، والحشد الحاضر الغائب، والفاعل دوماً، والذين يعددون أصوات الرواية ولغاتها بقدر عنايتها بهم. ومن ذلك أن تأتي النكتة الشعبية السياسية:

«ـ هل سمعت آخر نكتة؟ الجيش المصري سيحصل على جائزة نوبل للسلام..»

«ـ والسادات يدعو إلى..

«:هه الصبر والسلوان».

ومن ذلك أن يعقب هذا الكهل حين تنطلق المظاهرة الجامعية: حقاً.. لاهمّ لشباب اليوم سوى ممارسة الحب أو السياسة. أو أن نقرأ ترجيع المقهى إذ يطرد السادات الخبراء الروس وتقترب الحرب:

«: رحل الملاحدة.

: الحمد لله.

: إذن لن تكون هناك حرب.

: وهل كانوا سيحاربون لنا؟

: السادات تسرع.

: السادات يتجه نحو أمريكا.

: السادات رجل حكيم.

: عبد الناصر أتى بهم والسادات يطردهم، ترى من سيأتي بهم؟

: كلاهما أخطأ.

: روسيا باعتنا بالوفاق.

: جمدوا المشكلة.

: ولكن من أين نأتي بالسلاح؟

: نحن بغير روسيا لا شيء.

: أخي: الله معنا».

كذلك يصخب اليأس والرجاء والانتقاد والهجاء. ولأنه بعامه لغط القاع الاجتماعي فليس فيه صوت القمة ـ المعرفة ـ الاجتماعية، ولا صوت المثقفين، فهذان الصوتان ينطق بهما فاعلون روائيون حول جلال، كما إن فاعلين آخرين حوله يعمقون ويبلورون لغط القاع.

يحاول رشاد أن يبتعد بصديقه جلال عن المظاهرات. ورشاد وحيد بين بنات، ولذلك لن يؤدي الخدمة الإلزامية، إلا أنه يخاطب جلال: «..ثق أنه حين تندلع الحرب سوف أجد مكاناً أمارس فيه دوراً». وهو يؤكد حتمية الحرب «واعلم أن الجيش لابد أن يتحرك. بكم ومن غيركم سوف يتحرك.. إما نحو اسرائيل أو نحو القاهرة في ثورة تطيح بكل شيء».

وفي هذا المقام يأتي أيضاً والد جلال، كاتب الحسابات في شركة الحديد، والذي عانى من اخوته ومن موت أم جلال وزواجه الثاني، فيخاطب ابنه المختفي في حجرته خوف الاعتقالات: «في أيامنا كان الانجليز يعيشون بيننا. في وسطنا.. وكانت حركات الطلاب ذات جدوى وذات قيمة. كانت كل قنبلة يفجرها فدائي تهز كيان الاحتلال وكل هتفة في مظاهرة تهز العالم..

أما الآن فنحن نواجه جيشاً كامل العتاد والعدة، ولا يفلح معه إلا جيش يفوقه أو على الأقل يعدله».

هما إشارتان من رشاد ومن والد جلال إلى المؤسسة العسكرية الهائلة. وإذا كان رشاد يؤكد حتمية تحرك هذه المؤسسة، فالوالد وهو ينصح الابن بالتعقل، مستسلم أمام هول المؤسسة وعجز التحرك الطلابي عن مواجهتها. ولقد عبرت الرواية بالإشارة هذا العبور معولة ـ ربما ـ على تداعيات القارىء، ومتحاشية ـ على الأرجح ـ هذا المحرم، شأن الرواية العربية بعامة. أما التداعيات ففيها الإنابة المفروضة من القمة على القاعدة، الإنابة المرضخة، فيها الديماغوجية، واحتكار الوطنية والقومية، إذ أن أي صوت مخالف من تحت يصادر إنْ لم يخرس البتة، والمبررات جاهزة والتخاذل أو الخيانة أو التآمر وما شاكل.

أما الفاعل الروائي المثقف فهو كبير الحضور في الرواية، وهذا طبيعي مادمنا مع مجموعة من الطلبة والخريجين الجامعيين.

تلك هي منى، يلتقيها جلال في بيتها وقد اعتقل الزوج للتو. إنها تتشهى جلال ذكراً، وهي غير آبهة بما يملأ رأسه، وتسأل:

«ـ أيعقل أن تدعو إلى الحرب؟ هل للحرب هواة وأنصار؟ تذكر بحر البقر.. تذكر أبا زعبل.

ـ نحن لا ندعو إلى الحرب. نحن ندعو إلى التحرير.

ـ جنون جنون.. نحن لا طاقة لنا باسرائيل.

ـ الموت اذن أفضل».

ورغم التباين تلوي منى بجلال إليها، ونقرأ للسارد إثر ذلك: «الهزيمة مرة.. والخيانة أكثر مرارة. ونعرف أول قاتل في الوجود.. ترى من هو أول خائن؟»

في السجن يقرر جلال الانصراف عن منى، وحوله الدكتور حمدي

وزملاؤه الذين ينكر أية صلة له بهم. والدكتور حمدي يقرر في السجن طلاق مني، لأن كلاًمنهما في واد.

ينقل السجناء إلى الجبهة ليحتكوا بالجنود، ثم يطلق سراحهم، ونقرأ للسارد: «اذهبوا.. عودوا إلى معاهدكم.. لا نريدكم ها هنا.. ابحثوا لأنفسكم عن موقع تخدمون فيه مصر.. ولكن حاذروا.. ملفات القضايا لاتزال مفتوحة ولم تغلق بعد».

ينتظر جلال إثر ذلك التخرج والخدمة الإلزامية: الأفق غامض وقاتم والحرب بعيدة. وفي القسم الثاني يكون قد غدا مجند مؤهلات (مثقف) في سلاح المشاة، ويبدأ التغيير في شخصيته، فصوت السارد المحذر (السابق) يفعل فعله. الحياة العسكرية تفعل فعلها، وفي رأس ذلك الطاعة المطلقة. ويبدو ذلك في الإجازة الأولى، حين يخاطب جلال زميله رشاد: «لقد أدركت خطأ ما فعلته في الماضي.. في المظاهرات».

ترسم النقلات بين حياة جلال على الجبهة وإجازاته في القاهرة صورتين متناقضتين. فعلى الجبهة الجندي الاسرائيلي يستفزّ الجنود المصريين في عيد رأس السنة، ويخاطب رمضان على الضفة المقابلة: «عام جديد.. كل سنة وانت طيب يا مصري» ويردف: «والعام القادم سنكون في القاهرة»، ويحتضن المجندة، فيثور رمضان ويهم بسلاحه: «فعلاً ستكون في القاهرة ولكن أسيراً إن شاء الله».

في التدريبات على العبور يستشهد رمضان المندفع. ويسوق الكاتب في القسم الثالث بخاصة صفحات تقريرية عن وضع الجبهة من الاسماعيلية حتى الفردان وعن وضع اسرائيل عشية الحرب. ومن ذلك نقرأ أن الجندي سلامة يحدث جلال وزملاءه ليلة الحرب عن صداقة عقدها مع ناثان العسكري الاسرائيلي المواجه على الضفة، وجلال

والآخرون يسخرون من سلامة الذي اكتشف أن ناثان يعزف الكمان مثله، وأنه قد نصحه بالطريقة الشرقية في الموسيقى.

في الداخل لا تبقى إلا الصورة السالبة التي يجتمع فيها الدكتور حمدي وقد طلق منى ولم يعد لولباً للحركة الطلابية، مع حسن زين الذي أغرى والد جلال بوظيفة، ويتهيأ للزواج من بدرية، ومنى الغارقة في وحدتها وغربتها ويأسها، ورشاد الذي يسعى دوماً ليصل بين كريمة وجلال، على الرغم من أن أهلها يزوجونها من مجدي، والأخير ضحية لحرب 1967، إذ انعطفت به صدمة قطع شظية لرأس زميل له، وانتهى إلى مقدم للبرامج الهابطة مبرراً: «لِمَ يعيبون عليّ إخراج هذه البرامج؟ إنها مثلي.. بلا رأس.. إنني أبحث في داخلي عن شيء ما.. شيء يعيد الرأس إلى مكانه».

في الجبهة الداخلية يخوض جلال معركته مع حسن زين. بالنسبة لحسن الحل الوحيد هو كما يخاطب جلال: «صاروخ اسرائيلي يطيح برأسك ويريحني من عنادك».

أما جلال فيهجس وهو يواجه العدو: «حسن زين ينتصر.. واليهود يختالون فيها على ضفة القناة، وأنا وبدرية ننزف.. وكريمة في عالم آخر، ربما لو اقتحمته لزالت كل الهموم».

على القناة ينازل جلال نفسه أيضاً، فيكتب لكريمة التي تكون قد تزوجت، ويستبد به اليأس حين يعلم، أما هي، فتصلها رسالته المتأخرة لتجعلها تحسم موقفها من مجدي وتطلب الطلاق. وعشية الحرب يعلم جلال، ولكن الإجازات موقوفة.

يسم السلب إذن الجبهة الداخلية في القسم الثاني من الرواية، ويختفي صوت النكرات، والقاهرة تبدو: مدينة خلي بالك من زوزو

ومارلبورو: «عالم آخر.. وهناك الخنادق ينحشر فيها الرجال وسط الجو المفعم بالقلق والتوتر والترقب. ما هذا الذي يجري على الضفة؟»

يهجس جلال «الخندق أفضل مليون مرة»، وقد غدا تماماً ابن المؤسسة العسكرية، لذلك بان الإيجاب هنا، والسلب هناك، على الرغم من وجود كريمة: الأمل الوحيد الباقي. وإذ تندلع الحرب تغدو حركة عين السارد أسرع بين الجبهتين، ويعود صوت النكرات:

«: سوريا تحارب معنا.

: العرب لن يتركونا.

: يستر الله من أمريكا.

: السادات رجل لا يستهان به.

: منصورة يا مصر».

وتنقلب سلبية .الفاعلين في الداخل، فكلّ يسعى لينفع في أمر، ويجمعهم جميعاً المستشفى الذي ينقل إليه جلال إثر إصابته وبتر ذراعه. ثم تبدأ على نحو ميلو درامي الحلول: حسن زين يعود جلال مع أهله، ويتخلّى عن الإيصال الذي يرتهن به الوالد وبدرية. مجدي يرسل أخيراً بورقة الطلاق. كريمة تعانق جلال... وهكذا انتهت مع النصر يوم 16 اكتوبر التناقضات الداخلية، وعمّ الوئام والفرح.

لقد جاء الوصول إلى هذه الحلول لاهثاً وساذجاً. ومن أمثلة ذلك أن طلاق كريمة يتم يوم 16 اكتوبر، وأن جلال كان قد كتب أول رسالة لكريمة يحسم فيها أمره معها في ذات المساء الذي تقرر فيه زواجها. وهكذا تأتي أيضاً تلك الإشارة إلى إدارة السادات وأركانه للمعركة، وسوى ذلك كثير.

تتوقف الرواية عند الهجوم الاسرائيلي المضاد يوم 8 اكتوبر، ويثير

الجيب الاسرائيلي شكوك جلال وبعض الضباط لكن الأوامر صارمة: دعه يمر، سيضرب في الداخل. وقد وقع الاسرائيلون في الفخ. وهنا نتساءل أين هي ثغرة الدفرسوار إذن؟

ليست رواية الحرب تهليلاً، كما إنها ليست تسجيلاً أو تاريخاً أو وثيقة. ولكن إذا كان ثمة حدث كثغرة الدفرسوار، يغفل في سياق مثل سياق هذه الرواية، فالسؤال يعجل عن الإغراض، وتلك علّة بارزة في أغلب الإنتاج الروائي العربي المتصل بالحرب، حيث النشوة بالنصر تقولب الشخصية، وتجعل التعامل مع التاريخ انتقائياً، مما يلح على نشدان رواية أخرى تهلل للنصر، لكنها لا تخجل ولا تخاف من أية عورة أيضاً. وما عدا ذلك لن يكون سوى ضبابية الرؤية، أو محدودية، أو لهاثاً خلف الراهن، أو انتهازية، أو دعاوية.

لقد استخدم الكاتب في هذه الرواية العديد من التقنيات السردية المعروفة، كتنويع الضمائر، في البداية، أو اللعب بالزمن وتوليد التداعيات طوال الرواية. بيد أن هذه التقنيات بدت تتكسّر جراء اللهاث خلف الأحداث على الجبهة وفي الداخل، وفي دخائل بشر الرواية أيضاً. وجراء الوقائعية والتقريرية وضغط التأرخة. وقد تكون الرواية أقل شكوى في ذلك مما كتب من رواية الحرب عبد السلام العجيلي أو حنا مينه أو أحمد يوسف داوود، ولكن أين هي مما كتب جمال الغيطاني أو يوسف القعيد؟

الهوامش:

(1) - نشر كتابات معاصرة، الطبعة الثانية، القاهرة، 1974، وليست بأفضل منها روايات يوسف السباعي، عن حرب تشرين أو رواية حلمي القاعود (أكتوبر حبيبي)...

(2) - فن الرجل الصغير في القصة العربية القصيرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1977 ص13.

(3) - راجع دراسة سوتشكوف للوثائقية في قصص مارتن دوغار، ودوس باسوس الذي يستخدم المونتاج لإدخال الوثائق في العمل محاولاً تصوير جدلية التاريخ والإنسان. وقد كان باسوس يسمي هذا العمل: عين التصوير ويحدد مهمتها بتصوير حركة الزمن ونقل اللون الفريد لعصر ما: المصائر التاريخية للواقعية، ص 293 - 294، وقد ظهرت آثار ذلك في روايات ألف ليلة وليلتان، والشياح...

(4) - الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1977.

(5) - الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972.

(6) - جمال الغيطاني: حكايا الغريب، منشورات مجلة الإذاعة والتلفزيون، القاهرة، 1976

(7) ـ عدد خاص، تشرين الأول، أكتوبر 1973، ص 158 ـ 171

(8) ـ انظر ما كتبه رياض عصمت بعنوان: الغيطاني من القصة الوثائقية إلى القصة العسكرية، مجلة المعرفة، العدد 157، آذار 1975.

(9) ـ نشر الحوار كاملاً في الملحق الثقافي لجريدة الثورة، العدد 4، السنة 2، تاريخ 17/ 3/ 1977.

(10) ـ كان القعيد قد نشر قبل هذه الرواية روايته الأخرى (يحدث في برّ مصر الآن) مكتبة مدبولي، القاهرة، 1977 وقد فضح فيها طوارىء الوضع المصري الناجمة عن حرب تشرين/ اكتوبر، بدءا من زيارة نيكسون الشهيرة للقاهرة.

وللتوسع في ذلك كله، راجع: شكري عزيز ماضي: انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، الفصل السادس بعنوان: استشراق مستقبل الرواية، وقد درس فيه مسار الرواية العربية بعد حرب تشرين، مركزاً على صلة ذلك بالوضع الروائي بعد حرب حزيران.

(11) ـ في الكتاب المشترك مع د.نجاح العطار: من يذكر تلك الأيام، وزارة الثقافة، دمشق 1974.

(12) ـ فن الرجل الصغير، ص 22 ـ 24.

(13) ـ اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1976.

(14) ـ في القصص عامة وفيما تعلق بالحرب خاصة، لا بد من التمييز بين خبط القدر خبط عشواء، وبين المصادفة التي تفسد القصة. انظر: محمد يوسف نجم: فن القصة، ص 49 ـ 50 وكذلك ص 75.

(15) ـ ـ اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1976.

(16) ـ انظر ما كتبه حسام الخطيب حول الرواية النسائية في سورية، المعرفة العدد 166 كانون الأول 1975، وفيه إشارة إلى مقابلة مع غادة السمان تعود إلى عام 1966، تشخص فيها هذا الوضع.

(17) ـ دراسات في الواقعية الأوروبية، ترجمة أمير اسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972، ص 135 ـ 136.

(18) ـ وزارة الثقافة، دمشق 1977.

(19) ـ انظر إشارة عبد النبي حجازي لذلك في البعث 19/ 3/ 1978، وقد رأى في الرواية شهادة ريبورتاجية حكائية تقريرية ومباشرة، مسطحة الشخوص، معطلة التحريض.

(20) ـ التفت عبد النبي حجازي إلى ذلك وعده نقصاً بالمعلومات العسكرية فقط. المصدر السابق.

(21) ـ مؤسسة الرسالة، بيروت 1976.

(22) ـ مجلة الآداب، بيروت، كانون الثاني 1974.

(23) ـ دار الحقيقة، بيروت 1977.

(24) ـ الماركسية وعلم الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت 1975، ص 40، وانظر أيضاً ما كتبه البيريس عن الرواية العلمية الوهمية في كتابه: تاريخ الرواية الحديثة ص 427 ـ 432.

(25) ـ انظر تعليق عبد الكبير الخطيبي على رواية محمد ديب العلمية حول الحرب الجزائرية وعنوانها (مجرى فوق الضفة المهجورة)، مجلة الموقف الأدبي، العدد 84، نيسان 1978، ص 93، 94.

(26) ـ دار السلام، حلب 1977.

(27) ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1986.

الفصل الثالث: الحرب اللبنانية

١ ـ اسماعيل فهد اسماعيل: الشياح:

كانت نيران القتال قد اندلعت للتوّ، حين سارع اسماعيل فهد اسماعيل إلى كتابة روايته الشياح (1)، وفيها يتخلى عن بعض لعبته الأثيرة التي استنفد تنويعاتها في أعماله السابقة (ملف الحادثة 67 خاصة).

تقوم هذه اللعبة على خطٍّ أحادي ومستقيم في التجريب وفي التحديث الروائي، حيث المزاوجة بين ماضي وحاضر الحدث والشخصية، وحيث لونا الكلمات الطباعيان، الغامق والعادي، للتمييز بن الماضي والحاضر، وحيث دقة اللغة، والحرص على الإبهار، والسمات السينمائية.

ساق الكاتب رواية (الشياح) عبر لقطات سريعة، منقّلاً مصوّرته من مكان إلى آخر، ومن زمن إلى آخر، ومن حدث إلى آخر، ومن شخصية إلى أخرى. ففي القسم الأول تنتقل المصورة من السرداب الذي احتجز جميع الشخصيات أثناء المعارك، إلى أحد هذه الشخصيات (أسعد) الذي عاد يحمل الطعام. وسنلتقي أسعد في القسم الثالث من الرواية، يروي على طريقة الفلاش باك عملية القضاء على القناص، والتي شارك فيها ابراهيم وحنا (ص 128 ـ 142).

يتوزع بناء الرواية على تقديم وتذييل، كرر فيهما الكاتب حرفياً

وصف حصار السواح النفطيين العرب في نزهاتهم بين الحمراء والبحر، مما أعطى للرواية شكلاً دائرياً. وقد انقسم ما بين البداية والنهاية إلى ثلاثة أقسام، حافظ خلالها الكاتب على خط فني تصاعدي رئيسي، يستعين أحياناً على رسمه بالساعة واليوم، وهذا ما يفارق تعامله الأليف في رواياته السابقة مع الزمن، على الرغم من الفلاش باك الذي أشرنا إلى استخدامه أحياناً. كما فارق الكاتب تعامله الأليف مع اللغة، حيث تخلت هنا عن دقتها وومضاتها، ومالت إلى السردية والتقريرية والوصف التفصيلي، كما في وصف السرداب (ص 36)، أو كما في القصص الجزئية الصغيرة التي عطلت سير الرواية وتطويرها، ومنها قصة حياة أسعد، وقصة حياة مارسيل والدة حنا، ابتداء من طفولتها وعلاقتها بلويس، ثم خطوبة جورج ـ والد حنا ـ لها، وهربها مع حبيبها السابق بعد الزواج، وتخلي الحبيب عنها، واعتداء صاحب العمل عليها، وعودتها إلى جورج. هذه القصة التي اهتدى إليها حنا عن طريق أصدقائه، ثم روتها الأم بعد تستر طويل.

ترى، ما صلة هذا كله بتجربة الرواية الأساسية: الحرب؟

في تقديرنا أن هذه الصلة سلبية، وخارجية، وبعبارة أخرى، فإن هذه الصلة التي رسمت علامات تراجعية في خطوات اسماعيل فهد اسماعيل الروائية الكثيرة السريعة والمهمة، قد انحصرت فيما تقدم بالكتابة العجلى، تحت وطأة سخونة الأحداث، واستباق التعبير الفني عنها.

بيد أن لهذه الصلة في مواطن أخرى من الرواية ترجمتها الأخرى، والتي تمثلت في حرص الكاتب على توضيح الإطار التاريخي، كديكور مسرحي لما يديره من أحداث وشخصيات. وهذا ما يطالعنا في بداية كل فصل، أو فقرة.

تطل الرواية في البداية على حادثة تعرض شابين عراقيين لفتاة من عين الرمانة، مما أعاد تفجير الأحداث، بعد هدوء نسبي، واقتراب تشكيل الوزارة - في نهاية الرواية مع مقتل أسعد، يعلن تشكيل الوزارة - ثم تتتالى الاتكاءات على تصريحات المسؤولين (محافظ البقاع ص 5، ومحافظ الشمال ومحافظ الجنوب ص 46) ونداءات الراديو (ص 67/ 75) وبيانات المقاومة (34) ومركز الارتباط (34/ 35)، في محاولة حثيثة من الكاتب لإعطاء روايته البعد التاريخي. لكن الالتصاق المباشر باليوميات السياسية والأحداث السياسية للحرب، يجهض تلك المحاولة فنياً، ويضيع الخط الدقيق الذي يربط التاريخي بالمرحلي، مثلما يربط الخاص بالعام.

وصلة ما قدمته (رواية الشياح) بالحرب لا تتوقف على ماذكرنا من الإطار التاريخي، ومن قبل: تلك العلاقة التقنية التراجعية بالنسبة لمجمل تجربة الكاتب الروائية. فبوسعنا أن نضيف إلى ذلك بروز المصادفة كأحد النواظم الأساسية للأحداث والعلائق، سواء في نسجها أو في تطورها. وفي رأس ذلك اختيار الكاتب لتلك المجموعة من الشخصيات في السرداب:

بولص: العريف المتقاعد، وبائع اليانصيب الذي لا يرى للحرب مبرراً، وهو إذ يخرج في القسم الثاني لإحضار الطعام يلتقي مصادفة بأرشاك مصلح الأحذية، وبابراهيم وجميلة. وكأن الكاتب نفسه لم يقتنع بتبرير الحرب لكل المصادفات، فطفق يعلل لقاء الأخيرين (ص 93/ 94، 98/ 100).

حنا: الذي يرفض أن تكون الحرب صليبية ودينية، ولا يفتأ يجأر أن لا مصلحة للفقراء بالاقتتال، ومعه أمه مارسيل.

أسعد: الفلسطيني، الجامعي، زوج جميلة، المطرود من إحدى المنظمات الفدائية بتهمة التكتل، صاحب الطموحات القيادية والشعرية.

لقد أعادت المصادفة التئام شمل ابراهيم مع زوجته زينب وباقي أفراد أسرته في السرداب. والكاتب حريص على لمّ شمل الأسر التي ضمّها السرداب، فهي في مطلع الرواية مشتتّة، وفي السياق ملتئمة، وفي النهاية مشتتة من جديد. هذا الاختيار، وتلك السلسلة من المصادفات، تجعل المرء يبحث في الرواية عن عنصر الإقناع، ويتساءل: هل يكفي مبرر الحرب التي تضرب كل قانون وتجعل من استثنائياتها واحتمالاتها قانوناً خاصاً؟

وأخيراً، يمكن أن نرى في المناقشات السياسية الحادة الطويلة بين حنا وأسعد، سمة أخرى من سمات صلة هذه الرواية بالحرب. وهكذا فإنّ هذه الصلة قد تبلورت، خصوصاً في مفردات تقنية طارئة على لعبة الكاتب الروائية، وفي إطار تاريخي خارجي مرحلي، وفي نتوء عنصري المصادفة والمناقشة السياسية.

ولقد برز الوجود الفلسطيني بين شخصيات وأطروحات رواية الشياح. فأسعد له ماضيه كما ذكرنا، وابراهيم، سائق الشاحنة بين لبنان والكويت، يجأر بالسؤال الذي سيعاود في رواية غادة السمان (كوابيس بيروت): إلى أين الذهاب إذا ما رحل الفلسطينيون من لبنان، ما دامت دروب فلسطين مسدودة؟ وابراهيم يوضح لزوجته: المرحّلون ليسوا اللبنانيين، إنهم الحاكمون. ونراه بعد التحاقه بالسرداب. يخطط ويقود عملية القضاء على القناص الذي يسد عليهم منافذ الحياة. وهو بعد نجاح العملية لا يعود إلى السرداب، بل يلتحق بالمقاومة. إن الوجود الفلسطيني في الرواية يسعى كي يكون أميناً للمرحلة والواقعية، فهو وجود ملوّن، متفاوت، وهو حار التفاعل مع الوجود اللبناني الذي جسده حنا وأمه مارسيل. وشخصية حنا خاصة تساعد على فهم موقف وأطروحات الرواية حول الحرب اللبنانية، حيث يبرز الطابع الطبقي

للحرب. ويفسّر هذا الطابع مواقف وعلاقات الشخصيات، كما يحاول رسم تاريخيةٍ ما للأحداث الخاصة بالشخصيات وللأحداث الخارجية العامة. ويحاول كذلك استقراء صورة أولية للمستقبل، على أساس من التحالف الثوري الفلسطيني اللبناني.

2 ـ قمر كيلاني: بستان الكرز:[2]

مثلما أدان اسماعيل فهد اسماعيل وغادة السمان وحشية الحرب الطائفية، ولبنان القديم، وانتصرا للمقاومة والمضطهَدين اللبنانيين، كذلك تفعل رواية (بستان الكرز) لقمر كيلاني. إلا أنها لا تحافظ على هذا (الخط) طوال الرواية. فهي لا تلبث أن تميل نحو تركيز خاص على (اللبنانية) وشتم الحرب وإدانة المقاومة الفلسطينية (انظر ص 251 وهامشها الذي تتمنى فيه أن تكون مخطئة فيما تقدر وتحلل)، وتبرير دخول الجيش السوري إلى لبنان، منذ الفصل السادس عشر خاصة.

وهذا التمايز بين ما كتبت قمر كيلاني وما كتب فهد اسماعيل وغادة السمان، ليس التمايز الوحيد. فثمة تمايز آخر على المستوى التقني، لا يقل بروزاً، ولا يقل أهمية.

كتبت لي قمر كيلاني محددة مفهومها للرواية: «إنها ليست تاريخاً ولا توثيقاً ولا تسجيلاً للواقع، أي واقع. الرواية حياة تعاش، أو يمكن أن تعاش، ولا يمكن أن تستغني مهما مشت في طريق الحداثة والمعاصرة عن شروط معينة هي التي تخلق معالم ما يسمّى: الرواية. وإن التهديم لهذه الأسس كلياً يبعد الرواية عن هدفها الأساسي، أو كونها رواية.

والرواية يجب أن تبنى على أرضية واسعة من نظرة كلية وشاملة

للحياة ومفاهيم الكون والمجتمع والعلاقات الإنسانية. فالروائيون الكبار هم بمعنى ما فلاسفة لهم نظرتهم الخاصة، حتى ولو اختلفت كل رواية عن الأخرى. إلا أن ما ينتظمها جميعاً يجب أن ينبع من مصدر واحد»[3].

ولعل هذا الذي ينم عنه هذا المفهوم من تمسك بالتقنية التقليدية، يجد تجليه الكامل في (بستان الكرز).

فقد اختارت قمر كيلاني (نمط الأسرة) المعروف في تاريخ الرواية. ومن خلال أوضاع وعلاقات أسرة الجبيلي خلال الحرب اللبنانية، تقدم الكاتبة ما تقدم، موقفةً لكل فردٍ من الأفراد الأساسيين في هذه الأسرة، فصلاً خاصاً، لكن النصيب الأكبر كان بعد ذلك للشخصية المحورية في الرواية: سونيا.

كما حرصت الكاتبة على أن تتعامل مع الزمن على النحو البسيط المألوف، فجعلته يسير وفق الخط التصاعدي الذي (يتزين) بين آن وآخر ببعض الفلاشات. وكانت تحدد يوم وساعة الأحداث التي تتمفصل الرواية عليها، وتلاحق هذه الأحداث يوماً يوماً (ص 12 مثلاً) أو تقفز قفزات طويلة (أسابيع تمر ص 205). ويمثل هذا الحرص على رسم الإطار الواقعي للأحداث، عبر تقديم وجيز لمجريات الحرب، له سمة الوجيز الإخباري الإذاعي. ويفترق صنيع قمر كيلاني هنا عما ذكرنا لدى اسماعيل فهد اسماعيل من رسم هذا الإطار، ووقوع في المرحلية، بأن الكاتبة كانت كبيرة الولوع بذكر أكبر عدد ممكن من الأحداث، الأمر الذي قوّى في عملها الإخبارية، وضاعف من عبء المرحلية على الرواية.

على أن الرواية ناءت تحت حمل أعباء أخرى، كما في المناقشات (المحاضرات) السياسية الطويلة (ص 30/ 31)، والتي لم يخفف من

تقريريتها اعتماد صيغة الأسئلة أحياناً (ص 15 ـ 16 ـ 17). ومن هذا القبيل الشروحات والتفاسير التي تعطل زخم الرواية، والاستطرادات التي تستسلم لها، مما واجهنا في النتيجة بعدد من القصص الثانوية على هامش العمل الأساسي (قصة السائق الذي نقل كميلة وابنها رياض ص 35 ـ أو هذا الخطاب بين شخصين: هات ما عندك قبل أن أروي قصتي: ص 135).

هذه السمات هي بعض ما جعلنا نقرأ في هذه الرواية ذلك (النمط) من التقليدية. ولا يقلل من ذلك أن يُرى استخدام الأقواس أحياناً للتمييز بين التذكر وسرد الحاضر (ص 16). أو أن نرى استخداماً ما لضمير المخاطب (مطلع الفصل الثاني) أو للأحلام والتخيلات التي تتخذ الطابع الكابوسي، والفلاشات (تذكرات سونيا للياليها الثلاث مع المقاومين قبل أن تنضم إلى المنظمة)، فهذا كله يضيع في غمرة سيطرة العناصر التي ذكرنا، وفي غمرة سواها، كبعض التحليل النفسي للشخصية، انطلاقاً من مثل هذه العبارة (وراحت في أفكار ص 17)، أو ذلك الترميز التبسيطي في بستان الكرز (ص 68) وفي شخصية سونيا وشخصية الطبيب الذي ساعدها في المستشفى: سمير. فسونيا تتحدث عن سمير شارحة: إنه رمز، وهو يتحدث أيضاً: إنها رمز.

ولعله يكون من الأجدى بعد هذا كله ـ إن لم يكن قبله ـ أن نعاين ما صنعت قمر كيلاني بأسرة الجبيلي، من خلال رؤية ما صنعت الحرب بهذه الأسرة كما عبرت عنه الكاتبة.

هذه الأسرة الثرية الصوفرية (من صوفر) تسعى في صورتها الروائية لتعبر عن قمة الهرم الطبقي اللبناني الإسلامي. فالأب وديع الجبيل مسلم، تزوج كميلة المسيحية (من جونيه). وقد صعد الرجل السلم الطبقي عالياً وسريعاً. وهو الذي كان أبوه رئيساً لورشة بناء. وكبرى

الأولاد: سونيا تستحق وقفة خاصة، أما الفتاة الأخرى فهي غارقة مع شلّتها الجامعية في شارع الحمراء وكهف موريس، والشاليه على البحر، مما يرسم صورة هذه الفئة من الشباب الذي لم يحارب، ولكنه كان مخدراً بالشراب والجنس والرقص والمخدرات. وقد عادت هذه الفتاة أخيراً إلى أمها في جونيه، حيث قبض عليها، وكلفت ببث رسائل المواطنين إلى ذويهم في الإذاعة.

الابن الوحيد في هذه الأسرة هو رياض. إنه يتطوع في البداية في فرقة الإنقاذ، ثم ينخرط في الأحداث حتى النهاية، فيخطفه مسلمون، وتصور الكاتبة ببراعة نفسية أبيه وهو يحسم أمره مع تهديد الخاطفين: (المال أو الولد؟) والخطر القائم في كل اختيار. ورياض يدعو أفراد الأسرة في غمرة الأحداث إلى أن يتخذ كل موقفه الخاص، وهذا ما يكون فعلاً، ليس كرغبة ذاتية، بل كواقع موضوعي فائق الفعالية. تقول قمر كيلاني: «يا لهذه الأسرة المفككة التي زادت الأحداث في تفكيكها. وها هو الآن كل فرد فيها يسير بطريق مختلفة عن الآخر» (ص 163).

أما كميلة فمشغولة بمصير الأسرة لا البلد. وهي تؤيد الحكومة وتنقم على الفلسطينيين. وفي النهاية تنفصل عن وديع وتلتحق بالدير «أنا وحيدة.. أنا مقطوعة من شجرة.. أنا ليس لي أولاد ولا أحفاد» (ص 276). وأما وديع فهو غارق في شبكة علاقاته مع عشيقته ريتا التي يقتلها ويفتضح بسببها، ومع عصابات الحماية، ومع تجارة الأسلحة، وتقوده هذه الشبكة إلى أسوأ موقع أفرزته الحرب.

ورياض يذهب بعد الخطف إلى زغرتا، في حماية أحد رجال العصابات، صديق والده، ثم يقاتل مع المسيحيين فترة، ويلتقي مجاهد العمري وديدنه «أنا لست مع أحد، أنا مع نفسي» (ص 192) لكن رفقة

مجاهد وحب ليلى يبدلان موقعه وموقفه: «أنا الآن شاب فقير متطوع» (ص 274).

علي أن كل ما في رواية بستان الكرز نحو وديع وكميلة ونادية ورياض والشخصيات الثانوية العديدة الأخرى، لا يقارن بما فيها نحو سونيا.

وهذه الشخصية المحورية لا تستطيع أن تدير ظهرها للأشياء تماماً، بسبب حنينها البورجوازي، كما تشرح الكاتبة. وهي تنطلق نحوالمشاركة في الحرب، بسبب حبها لسامي. إنها تلحق به كنعجة (ص 19). وتحافظ طوال الرواية على هذه التبعية والدونية. ففي المستشفى تشعر مع الدكتور سمير بشعور حمامة صغيرة يحميها صقر. وفي الجبل يتقدمها نبيل ممسكا السلاح بيد، ويدها بالأخرى، ويصدر إليها الأمر فتتبع. وهكذا، لا تنزع عن بطلتنا هذه الصفة السلبية كل الأهوال والمغامرات التي عانتها منذ التحقت بالمقاومة، وهي لا تدري: هل فعلت ذلك من أجل سامي أم من أجل النضال؟

وتحظى نفسية سونيا بالمزيد من عناية الكاتبة وتحليلاتها التي لا تقصّر في كشف ثغرات هذه الشخصية الروائية. لكن الكاتبة تبدو حريصة بوجه عام على تبرير بطلتها وتكريسها. فهذه البطلة المتجاوزة للتعصب الديني، القدرية، العاطفية، تبدو غير آبهة بالموت. إلا أنها ترفض أن تموت ميتة سخيفة. ويمكن تحديد المفاصل لما عاشته سونيا في الحرب في النقاط التالية:

- الاختطاف الذي تعرضت له ونجاتها بفضل مخطوفين معها، يصاب أحدهما وتلتقيه في نهاية الرواية بمصادفة مصطنعة.

- التحاقها بالمستشفى حيث تتوقف الرواية طويلاً، وعلاقتها

برئيس الأطباء الدكتور سمير، وانقطاع صلتها بالتنظيم أثناء ذلك، وشيوع خبر موتها، وتعرض المستشفى للاقتحام اليميني، وإتلاف سونيا لهويات المصابين المطلوبين، ومحاولتها الخروج من المستشفى، ثم عودتها إليه بعد اكتشاف وجود سامي فيه.

ـ الالتحاق بعقل المقاومة في الجبل واتصالها اللاسلكي بشقيقتها نادية، وعودة الجذور العائلية في شخصيتها، وتراجعها عن النضال. وفي هذا الشطر من الرواية، تتتالى إغراضات سونيا على المقاومة، في حيلة ساذجة لتبرير انسحابها، وفي تركيب دعاوي إعلامي، لا فني، يتصل بدخول القوات السورية.

ـ وسونيا تهرب مع المقاوم المعتقل الجريح، ويقتل الرجل، فيما تعود هي إلى بستان الكرز وبيت الأسرة متغنية بصوفر حلم المصطافين من كل البلاد العربية (ولكن أي مصطافين؟). وتعيش في البيت حياة بدائية مع الكلب والطفل الذي سمته لبنان ودللته (لولو ص 264) ـ وهذا ما سنجده أيضاً في رواية كوابيس بيروت ـ وقد غدا شعارها، «لن ألتحق بأي فرقة من اليسار ولا من اليمين» (ص 268). وفي النهاية، تقتل سونيا بخطأ من المقاومة قبيل عودة ناديا ورياض، ولمّ ما يمكن لمّه من شمل الأسرة[4].

3 ـ غادة السمان: كوابيس بيروت[5]:

إذا كانت رواية غادة السمان (كوابيس بيروت) قد نمّت عن تطوير جذري على المستوى التقني، فقد نمت أيضاً عن تحول يساري في المواقف والإيديولوجيا. ولعل هذا التقدير أن يكون أقرب إلى تقدير عفيف فرّاج[6] منه إلى مبالغات غالي شكري في كتابه (غادة السمان بلا أجنحة)[7]. وغادة السمان في هذا الوضع ترسم مؤشراً تاريخياً

إيجابياً على الانعطافات الطارئة على العطاء الأدبي الذي انطلق من أرضية البورجوازية الصغيرة، والوجودية خصوصاً، وحقق تجاوزاً أساسياً على المستوى الذاتي والموضوعي. ولقد سبق أن أشرنا في صدد رواية هاني الراهب (ألف ليلة وليلتان) إلى حصول انعطافٍ إيجابي ما.

ويجد المرء نفسه مدفوعاً بقوة لتقدير حجم الانعطاف الجذري الحاصل، بفعل قوة هذه الرواية (كوابيس بيروت) التي تجعل من الصعب توفير أدنى درجة من الجدية في التعامل معها، دون الإلحاح على (غادة السمان) فيها. فهذه الرواية من الأعمال المحرجة القليلة التي تضيق الفسحة ما بين العمل الفني كإنجاز موضوعي مستقل، وبين صاحبه. وهي في هذا تقارب السيرة الذاتية، مثلما تقارب العظمة المستسرّة في العديد من الأعمال الفنية الكبرى. وهي ليست من قبيل حالة بلعام الذي يبارك اسرائيل لا إرادياً وهو يريد لعنها، ولا من قبيل حالة بلزاك الشهيرة التي تحدث عنها انجلز في رسالته إلى هاركنسي. فلنلحّ إذن على (غادة السمان) في (كوابيس بيروت).

هاهي ذي تعلن في مستهل الرواية: «إن الوقت ليس وقتاً لتقريع الذات على عادة الأدباء الذين يقعون في أزمة، كلما شب قتال، ويشعرون بلا جدوى القلم» (ص 10) ولكي لا تكون مثل أولاء الأدباء، فإنها تستخدم بصلابة إرادتها من أجل تسيير الحياة اليومية (الكابوس 36 أو الكابوس 38، حيث ترسل المقالة إلى المجلة الأسبوعية بالهاتف). وتقرر أن تحارب الكوابيس الواقعية، كوابيس الحرب، بالعمل، فتنصرف إلى الكتابة بنوع من الحمى. ولكن إلى أي حد ينبغي أن نذهب في قبول مؤدى ذلك المقتطف الصغير - الكبير الذي استهلت به الرواية؟

إنها تعلن أن لا جدوى من مشاركة الأدباء الفعلية في القتال. وتشخص مهمة الفنان في (خلق) الثورة، لا في (المشاركة) في صنعها (الكابوس 35). وفضلاً عما يتجلّى في هذا التشخيص من تخصيص فوقي، نوعي، للأديب، فإنه لا يلبث أن يجعلها في طور من أطوار تطور الرواية واحدة من أولاء الأدباء الذين يقعون في أزمة كلما شب القتال، ويشعرون بلا جدوى القلم (المقتطف السابق). إنها تتساءل مبكرة: «لماذا لا أتعلم المقاتلة بالسلاح - لا بالقلم وحده - من أجل ما أومن به؟» (ص 10). وتعود بحرارة وقوة إلى الموقف الذي سبق أن جسدته قصتها (حريق ذلك الصيف)[8]، حيث عارضت بين (مطلق) الحزب و (مطلق) الفنان، شاطبة على الظرف التاريخي للتنظيمات الثورية المحلية التي توحي بذلك المطلق، وأبدية ذلك التعارض (انظر ص 263 - 265 من كوابيس بيروت). ولكن ليس هذا كل شيء لدى الكاتبة.

فهي لا تلبث أن تقفز إلى ما ينقض مؤدى ذلك التساؤل والتعارض، وترى أنها شاركت في الحرب عن طريق مؤلفاتها وترجماتها في دار النشر الثورية التي تعمل فيها (والتي لا تسميها). وتسجل أنها تعلمت من هربها إلى أوروبا أن لا بديل عن الانتماء الحقيقي إلى قدرها العربي.

وهكذا، فموقف الرواية (مما يجري) من الحرب، بدأ بميل شديد نحو الإيجابية والعملية. كما بدأ من موقع الامتياز للأديب، لا الاستقلال النسبي والخصوصية. ولكن ذلك الموقف لم يستمر كذلك طوال الرواية، طوال الحرب. ففي السياق الذي يمكن أن يشبه بحمل ومخاض صعبين، تطور الموقف. ويمكن تسجيل الملامح التالية لذلك، قبل أن ندقق في صيرورته:

ا ـ الشاهد: وخصوصاً في البداية، حيث تتكاثر الكوابيس التي تفتتح بكلمة: شاهدت (الكابوس 14 ـ 45) أو بكلمة: أرى (الكابوس 42)...

ب ـ التشخيص: فقد تمازجت محاولة (الشهادة) مع محاولة التحليل. فالشاهد لم يتخذ دوماً موقف الوصاف المحايد. وقد كان التشخيص يتنامى كلما أوغلت الرواية في روايتها ـ كوابيسها. فأصحاب الدكاكين ـ تذكر ـ يتنافسون في السلم، ويتضامنون في الحرب. وفي الحرب ترفع زوراً دعوى السيادة، والغريب الفلسطيني، والبلد اللاسياحي. إن ما يجري كوابيس سادية لا حرب تحريرية. وثمة جنون يسقي أهل المدينة. وهنا تعود الكاتبة إلى نبوءتها الكبرى في روايتها السابقة (بيروت 75)، وتتباهى بذلك (ص 392)، وتسوق جملة أخرى من النبوءات الصغيرة. فهي على المستوى الشخصي تعتزم فتح دار للنشر خاصة، (ص 240)، (وهذا ما حققته فعلاً). وعلى المستوى اللبناني سوف تضع الثورة ابنها حيث لا يتوقع. وعلى المستوى العربي ربما تنتقل إلى مدن عربية أخرى تلك المسرحية اللامعقولة اللبنانية: «يا بيروت يا مسرح اللامعقول» (ص 85). وقد كان استخدام الكاتبة لشخصية خاتون البصّارة في الكابوس (102، 191) وسوى ذلك استجابة حارة لنزعة الاستشراف والتنبؤ التي راقت للكاتبة بعد إفلاحها في روايتها السابقة (بيروت 75) من جهة، وتحت ضغط الحالة النفسية المبهظة التي تولدها الحرب من جهة ثانية. وهذه الحالة إذ تبتر خيوط الإنسان والحياة من سائر الأبعاد والجهات، تجعل الاستشراف نوعاً من المقاومة وتوكيد الذات والحياة أيضاً.

لقد تجلّى تشخيص الرواية لما يجري في مستويات متعددة، ومن روايا مختلفة، ويتصل ذلك بالموقف الايديولوجي قبل وصول الرواية إلى المرحلة الثالثة من مراحل تطورها كما سنرى عما قليل.

جـ ـ الانحياز والتحريض: وهو خطوة متقدمة على ما سبق، ومكملة له في الوقت نفسه. نقرأ: «قلت لست زبونة، أنا من الفريق الآخر» (ص 18). والانحياز يكشف عن نفسه إذن مبكراً. لكنه يتزاوج مع الأمشاج المختلفة التي رأينا في التشخيص. ثم تشرع عملية الفرز، وتتصاعد، وعبر ذلك تبدأ الرواية تمارس تحريضها، ليس في الطرف الذي أعلنت انحيازها له وحسب، بل في المراتب الطبقية الدنيا في الطرف الآخر، وهذا واحد من هتافاتها العديدة الحارة: «أيها الحاملون جلاديهم، غيروا هذه البنادق.. تنفتح لكم دنيا جديدة» (ص 73).

بعد أن رأينا الملامح السابقة لتطور موقف الرواية، بوسعنا أن نضيف الآن أن هذا التطور قد مرّ بالمراحل الثلاثة التالية:

آ ـ السلبية: وقد تسترت هذه المرحلة بنعوت شتى من النزعة الإنسانية المزوقة إلى رفض العنف، وهي ليست في حقيقتها غير الموقف البورجوازي الصغير في أكثر تجلياته جبناً وضعفاً وسلبية.

تصرح الراوية أنها في الماضي لم تكن تقتل بعوضة. وهذا هو الغلاف (الإنساني) البراق لذلك. «مأساتي أني أعتبر أية حادثة قتل مأساة كونية» (ص 29). لكن الراوية تتقدم بعد ذلك نحو وعي هذه الحالة، بخصوصيتها وبعموميتها، ووعي الحالة خطوة أساسية نحو تجاوزها، نحو إيجابية التطور: «كان من الصعب جداً جرّي إلى الإقرار بالعنف وسيلة لأي شيء، رغم معرفتي الأكيدة بأن التبدلات الجذرية في تاريخ الكرة الأرضية لم تتم إلا عبر العنف» (ص 30). وتضيف الراوية في إلماعة هامة تكشف أسّ ذلك الموقف السلبي: «كانت مأساتي أن بيتي يقع في منتصف الطريق تماماً بين المقاتلين.. تماماً في الوسط» (ص 38). وتنعت هذا الموقع في مكان آخر بمركز الزلزال.

ب ـ التحول: ها هنا نعاين خطوة إلى الأمام وخطوة إلى الوراء، وأحياناً يتضاعف العدد في كل من طرفي المعادلة. فوعي الحالة المذكور أعلاه قد نضج: «مثل كل الفنانين أنا متناقضة. أريد الثورة ولا أريد الدم» (ص 56). بالطبع هذا التعميم يأتي في سياق ضرورة التوازن النفسي، وتبرئة الذمة الملازمة لذلك. لكننا لا نلبث أن نسمع: «لا حياد في مجتمع بلا عدالة» (ص 57). لقد صارت المأساة الآن: «إنني لست حيادية، فأنا منحازة.. مأساتي أنني لا أقدر على حمل السلاح» (ص 140). والتحول يتكرس بصورته الإيجابية الفعالة ابتداء من الكابوس (71)، فقد صار للراوية هدف محدد، وهو الخروج حية من موقعها، وليس هرباً: «لن أهرب من هذا الجحيم» (ص 142). إن نبرة حيوانات الدكان تصير نبرة غضب في الكابوس (81)، وفي الكابوس (100) تستعيد هذه الحيوانات لياقتها الجسدية بفضل الجوع والخطر. والتحول الإيجابي، التطور، قائم هنا أيضاً، وفيه يستمر ترميز الرواية المذكور من قبل. ولعل ذروة المعاناة الحاسمة التي عبرت عنها الراوية هي تلك التي جاءت في الكابوسين (127، 128)، حيت تعرضت لقضم أصبعها من قبل الجرذان.

جـ ـ الفعل الإيجابي: في الكابوس (161) باتت الراوية ترى أن العنف لا يفلسف، وإنما يُمارَس، وقد صارت تحب السلاح. ويعاود ذلك الظهور في الكابوس (163)، وتتتالى كتابة الكوابيس والمسدس في يدها. وقد أخذت تتصرف بحزم ودقة حيال الماء الموجود، والطعام، وشريك الغرفة: أمين.

لقد انتفى تضاد الرصاص والحرف: «بعض هذا الرصاص الذي ينهمر هو حرف بصورة أخرى» (223)، وبلهجة إنجيلية باتت تغفر للجائعين خطاياهم. ولم تعد تظهر تلك اللهجة القديمة عن سادية

الحرب، وجنون المدينة، وتساوي الأطراف قاطبة في ذلك. حتى المكتبة التي أحزنتها حين احترقت، ورثتها مراراً، لم تعد تذكرها في ذروة مرحلة التطور، قرب نهاية الرواية، مثلما كان من قبل: «إذا كانت النار التي أكلت الكتب مطهرة للشعب اللبناني فمباركة هي إذن» (ص 443) ولسوف تكرر هذه المباركة ذات الطابع الإنجيلي أيضاً مراراً.

إن جملة من الأحداث الشخصية، متفاعلة مع الحالة العامة، هي التي صنعت هذه المراحل من التطور، والذي يأخذ لبوساً فنياً، ولا يقف عند حدود السيرة الذاتية للكاتبة. بعبارة أخرى، ترتسم فيه شخصية بطلة الرواية فنياً، مثلما يسجل ما تريد غادة السمان أن تسجله، ويمكن تحديد النقاط التالية على خط هذا التطور: انقطاع الماء، فالكهرباء، فالهاتف، فتعرض البيت للسرقة، فحرقه، فالرصاصة التي أصابتها إصابة سطحية، فموت أبي فؤاد، فموت الخادم. على أن أهم هذه النقاط هي:

ـ زيارات دكان الحيوانات: تحاول إخراج الحيوانات من السجن، لكنها تأبى، لقد استمرأته، جوع الحيوانات يحركها...

ـ حرق المكتبة: لقد أوذيت شخصياً في أعز ما تملك، فانحازت إلى المسدس والعنف. ويتصل بذلك ضياع المخطوطة بعد نجاح إنقاذ الراوية لها وإخراجها من موقعها. (استطراداً نتساءل: أليس الذين سبقوها إلى الانحياز والعنف أجدر عذراً، أو أكبر، بعد أن تضرروا بكرامتهم، وأكثر في أعز ما لديهم؟ إنه تساؤل يتعلق بشطر كبير من المرحلتين الأولى والثانية في الثانية في التطور الذي رأينا).

ـ محاولات الإنقاذ: التي ابتدأت في الكابوس (72)، وفشلت تباعاً حتى آخر محاولة.

لقد نمّت هذه الرواية مراراً عن عودة صميمية إلى الفطرة والبدائية[9] وبرزت فيها النغمة النعيمية (نسبة إلى ميخائيل نعيمة) للتوحد مع الطبيعة والإيمان، كما في الكابوس (15)، وبصورة خاصة الكابوس (60)، حيث تتخيل إطلاق سراح حيوانات الدكان وعودتها إلى الطبيعة الأم. ونقرأ من هذا الكابوس: «ركضت إلى النخلة، ودفنت وجهي في جذعها الرطب، وفاحت في أنفي رائحة الأرض.. وبكيت طويلاً طويلاً وقد ألصقت صدري بصدرها.. وخيل إليّ أنها لم تعد خشباً، وأن جذعها رقّ لي، وهززت إليّ بجذع النخلة، وخيل إليّ أن شيئاً رطباً نقياً يتساقط عليّ.. وشعرت ببعض السلام يغمرني» (ص 122).

كما نمّت الرواية عن البقايا الوجودية الرومانتيكية التي وسمت جلّ النتاج السابق لغادة السمان. ففي صلب مرحلة التحول تعزف (كوابيس بيروت) على وتر (الوحدة)، وتعيدنا إلى نغمة هاني الراهب في (شرخ في تاريخ طويل)، حيث يكون تحرير فلسطين مرهوناً أولاً بتحرير الإنسان العربي، رهن الترتيب، لا التفاعل، (الكابوس 206). كما تعزف في أشتات الرواية على وتر الحب والعشق. فثمة شرط أساسي للحكام الصالحين هو أن يكونوا عشاقاً (ص 180). وسبب ما يجري هو الخواء من الحب، تقول: «العشاق لا يطمحون بانتزاع اللقمة من فم سواهم كي يصابوا بالتخمة» (ص 348).

والرواية إذ تسجل ذلك، لا تدعنا نجهد في نقضه، فهي لا تلبث أن تنقضه بنفسها بعد سطور، حين تفرق بين الحب الإنساني الطبيعي، وحب التملك.

وأخيراً يمكن أن نضيف إلى مانمت عنه الرواية من (فطرية، ورومانتيكية، ووجودية)، وتر (الأنثوية) الذي عزفت عليه هو الآخر، كما يتجلى من آرائها العديدة المبثوثة حول الحب، والزواج، والعلاقات

الإنسانية كافة، حتى ذهبت إلى أن مجتمع الذكور يصنع الموت، أما المرأة، فتصنع الحياة (الكابوس 121).

إن هذا الذي تنم عنه الرواية، ويشوش بنسبة أو أخرى سيرورة تطور غادة السمان ومآله المرحلي، هو الذي يجعلنا لا نجاري مبالغات غالي شكري في تشخيصه لانعطاف غادة السمان من الوجودية إلى الماركسية، ولكن دون أن نقلل إطلاقاً من قيمة ما تحقق بالفعل، كما أشرنا في البداية[10].

□ □ □

الهوامش:

(1) ـ دار الآداب، بيروت 1976. ومن المفيد هنا مراجعة ما كتبه سهيل الخالدي تحت عنوان: أحداث لبنان في الرواية العربية، مجلة الأقلام، العدد 2، السنة 13، تشرين الثاني/ أكتوبر 1977.

(2) ـ اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1977.

(3) ـ الرواية السورية، مذكور.

(4) ـ قد يكون من المفيد أن أختم دراسة (بستان الكرز) بهذا الجزء الآخر مما كتبته لي الكاتبة حول روايتها: «بعد عام 1967 لم أنتج حتى الآن سوى رواية واحدة هي (بستان الكرز)، علماً بأنني أحتفظ بروايتين في درجي هما (الليالي السوداء) و (الزوبعة). الأولى كتبت أثناء حرب حزيران وتكاد تكون تسجيلاً شبه وثائقي لها، والثانية (1969) ذات خلفية تمتد قبل الحرب بأعوام، وصولاً إلى فترة الاستقلال.

ذكرت هذا التقديم الصغير لأصل إلى ما هو مفيد بالنسبة لنتاجي الروائي، وهو أنه لا يمكن أن أنفصل عن الأحداث من حولي.. فأنا جزء من هذه الأحداث تماماً كما الأبطال في الرواية. وسواء أردنا أم لا، فإن الواقع من

حولنا هو الذي سيكون أرضاً لرواياتنا وقصصنا على حد سواء. ومن جهة أخرى، أرى أنني لن أعتمد أسلوباً خاصاً للرواية، فكل رواية تفرض مع مضمونها شكلها.. فلربما أكتب الرواية الحديثة أو التجريبية إذا كان الموضوع يقتضيها».

(5) - دار الآداب، بيروت 1977.

(6) - الحرية في أدب المرأة، دار الفارابي، بيروت 1975، ص 113.

(7) - دار الطليعة، بيروت 1977.

(8) - من مجموعتها القصصية: رحيل المرافىء القديمة، دار الآداب، بيروت 1973. وقد درسناها مفصلاً في كتابنا المشترك: الأدب والإيديولوجيا في سورية ص 74/ 75. كما سبق لغادة السمان أن عبرت عن هذا الموقف في لقاء لها

مع محي الدين صبحي، فسجلت شكها في جدوى الكتابة «الاغتيال أهم من تخطيط رواية». مجلة المعرفة العدد 146، آذار 1974، دمشق.

(9) - ظهور ذلك قوياً في قصتها (الدانوب الرمادي) من مجموعتها: رحيل المرافىء القديمة.

(10) - يرجى العودة إلى دراستنا الأخرى لكوابيس بيروت في كتاب (الرواية السورية) ص 62 - 71 فهي تتكامل مع هذه الدراسة، كما أن هذه الدراسة تتكامل معها.

الفصل الرابع: فلسطينية الرواية

ترتبط أغلب وأهم التجليات الفلسطينية في الرواية في سورية بالحرب: (1948، 1967، 1973، الفدائيون) وهذا ما نتعلل به كي نجعل من دراسة تلك التجليات هنا فصلاً مستقلاً، على الرغم من أن عدداً قليلاً منها ظهر من خلال جوانب الحياة المختلفة الأخرى التي قدمتها الرواية المعنية.

وقد كان غالي شكري من أوائل من التفت إلى الموضوع الفلسطيني في الرواية العربية، إذ خصّ هذا الموضوع بفصل في كتابه (كلمات من الجزيرة المهجورة)[1] درس فيه (ستة أيام) لحليم بركات و (رجال في الشمس) لغسان كنفاني.

أما حسام الخطيب فقد كان من أوائل من التفت إلى هذا الموضوع في القصة والرواية السورية[2] منذ هزيمة 1948 حتى هزيمة 1967. وقد حدد الخطيب مأزق البحث بوضع الفلسطينيين المقيمين في الأقطار العربية، والذين تشكلوا في هذه الأقطار، فهل يعد نتاج هؤلاء من القطر المعني أم لا؟ كما لفت نظر حسام الخطيب ظاهرة عدم تخصيص رواية سورية حتى نهاية 1967 للموضوع الفلسطيني، وكذلك ظاهرة عدم تركيز أية رواية على الموضوع الفلسطيني، أو أي جانب من جوانبه السياسية أو الاجتماعية أو الإنسانية. ويعلل ذلك بصورة عامة بالسببين التاليين:

- موقف الكتاب الماركسيين الذين كان لهم موقف خاص من القضية الفلسطينية.

- موقف الكتاب المحدثين المنصرفين إلى تقليد الموضوعات الغربية.

وهاتان الظاهرتان اختفتا بعد عام 1967، فقد ظهرت روايات منها ما هو موقوف على الموضوع الفلسطيني، كما في:

1 - أحلام الرصيف المجروح تأليف بديع حقي.

2 - عرس فلسطيني تأليف أديب نحوي.

ومنها ما دخل فيها الموضوع الفلسطيني بنسبة أو بأخرى، فيما تصور الحرب خصوصاً، أو الحياة السورية عموماً، وهذه الروايات هي:

1 - الزمن الموحش تأليف حيدر حيدر.

2 - شرخ في تاريخ طويل تأليف هاني الراهب.

3 - ألف ليلة وليلتان تأليف هاني الراهب.

4 - الجائع إلى الإنسان تأليف ع. آل شلبي.

5 - بستان الكرز تأليف قمر كيلاني.

6 - أزاهير تشرين المدماة تأليف عبد السلام العجيلي.

7 - البرتقال المر تأليف سلمى الحفار الكزبري.

8 - بيروت 75 تأليف غادة السمان.

9 - كوابيس بيروت تأليف غادة السمان.

10 - المرابي تأليف محمد ابراهيم العلي.

11 - الأبتر تأليف ممدوح عدوان.

12 - الأيام التالية تأليف نصر الشمالي.

13 - طائر الأيام العجيبة تأليف خيري الذهبي.

14 - جرماتي تأليف نبيل سليمان.

15 ـ المسلّة تأليف نبيل سليمان.

ولعل في رأس الأسباب التي خلقت هذا الوضع المناقض لما كان قبل 1967، أن المسألة الفلسطينية غدت بصورة ساخنة وملحة مفصلاً أساسياً في المجتمع السوري خاصة، والعربي عامة، مما لم يكن متوفراً من قبل بهذه الدرجة. ولا أميل إلى أن الأمر كان بسبب موقف فئة ما من الكتاب. ذلك أن تاريخ الماركسية في هذه المنطقة يحتاج إلى إعادة قراءة، خاصة بعد أن توفرت الوثائق التي تؤكد صورة مغايرة عن موقف الماركسيين المنظمين وسواهم من القضية الفلسطينية سنة 1948، أو مسألة الوحدة السورية المصرية سنة 1958. فقد كانت خلف الواجهة الرسمية المعلنة مواقف قومية وجذرية مناقضة، منها كتابات فرج الله الحلو، ووثيقة رشاد عيسى، وسواهما مما هو ليس موضوع اهتمامنا هنا، إلا بالقدر الذي يضيء ضمور أو نمو الموضوع الفلسطيني في الرواية السورية، وصلة ذلك بالكتاب الماركسيين.

* * *

تنحصر الاشارات الروائية السورية لهذا الموضوع، قبل 1967، برواية الأربعينات لشكيب الجابري (قوس قزح)، وفيها مشهد بعنوان: صهيوني يتكلم،وبرواية لمطاع صفدي من الستينات: جيل القدر. ويوجز حسام الخطيب أثر الموضوع الفلسطيني في القصة والرواية بما يلي:

1 ـ وصف حياة الفلسطينين قبل 1948، ومعاناتهم أثناءها، وخروجهم وحنينهم.

2 ـ مهاجمة الحكام الخونة.

3 ـ التنديد بالصهاينة.

4 ـ الربط بالثورة العربية.

5 ـ وصف الجانب الحربي من الصراع (خاصة وصف المقاتلين السوريين).

6 ـ الشخصية الفلسطينية الشجاعة المقاتلة.

7 ـ الميل إلى التقريرية السردية، وعدم تطوير نمط تقني خاص بهذا الموضوع.

ثم يخلص إلى أن النتاج الذي درسه يتسم بالسطحية في استيعاب النكبة والفقر في تمثّلها الفني.

لعل النقاط الست الأولىَ مما أوجزه الخطيب، لا تزال مستمرة وبقوة في النتاج المعني عقب 1967، أماالتقريرية والسردية فقد غابتا عن روايات حيدر حيدر وهاني الراهب وغادة السمان. كما اتخذت الرواية لبوساً فنياً جديداً ومتميزاً لدى أديب نحوي وبديع حقي، بينما استمرت على العهد القديم لدى الآخرين. ولا ريب أن هذا التطور الحاصل خلال فترة وجيزة، قد جاء نتيجة التعمق في استيعاب النكبة والغنى في تمثلها الفني لدى رهط كبير من الكتاب.

لقد مر بنا في الفصول السابقة المتعلقة بحربي 1967، 1973، وبالحرب الأهلية اللبنانية، عدد من الروايات التي كانت على صلة ما بالموضوع الفلسطيني وخصوصاً: العمل الفدائي كشارة المستقبل المضيئة بعد حرب 1967.

فممدوح عدوان في (الأبتر) يكرر الصور المثالية السائدة للفدائي في أغلب النتاج الأدبي الذي أعقب الهزيمة. ونصر الشمالي في (الأيام التالية) يفضح الذين كانوا يخططون سلفاً لكسر موجة المقاومة القادمة عبر شخصية (البلاف). أما خليل النعيمي في (الرجل الذي يأكل نفسه)

فقد تغنّى بالفدائيين - الخلاص، وجعل بطله يعمل دهاناً كصديقه الفلسطيني، إثر الخروج من مستشفى المجانين. إن الفلسطيني في هذه الرواية دهان، كادح، وهو بارقة الأمل الوحيدة بعد ما وصل بطل الرواية البورجوازي الصغير المشبع بهزيمة 1967 إلى حافة الانهيار. لكن هذه البارقة لا تلبث أن تغيب عن ساحة البصر أيضاً، إثر الحريق المدمر الذي يأتي على البطل وأبيه، على الجميع.

وقد برزت رواية هاني الراهب (ألف ليلة وليلتان)[3] بين روايات حرب 1967 في هذه الناحية، حيث كان في عداد شخصياتها الأساسية تلك الأسرة الفلسطينية الفقيرة الضعيفة، أسرة أم خلف التي حلت في دمشق بعد نزوح 1948، مخلفة شهيدها أبا خلف، ووارثة الذكريات الحارقة التي تومض خاصة في رأس أم خلف كل حين: الأرض والزيتون ويورام الصهيوني والقتل والنزوح.

تبدو أم خلف هذه أكثر شخصيات (ألف ليلة وليلتان) امتلاءً وإقناعاً. والكاتب يحرص على تقديمها في المفاصل الأساسية لروايته: مقدمات حرب 1967، غارات الصهاينة على قرية أردنية، اليوم الأول للحرب، الأيام التالية، أخبار الفدائيين... ففي هذه المفاصل ترتسم الحقيقة الإنسانية الفذة لأم خلف، بدموعها مرة، وابتسامتها مرة.

الشخصية الفلسطينية، والموضوع الفلسطيني، لم يأتيا فضلة في هذه الرواية. بل جاءا عصباً أساسيا فيها. فمحمود، ابن أم خلف، صنو إمام، وهما، كما مر بنا، الرمزان الأساسيان للبديل الثوري الذي يقدمه هاني الراهب من الطبقة العاملة. فمحمود عامل مطبعة، وهو أيضاً مثقف، فالطبقة العاملة لا تظهر في هذه الرواية دون وعيها، إلا في حالة عامل المطبعة الآخر: أبو نصوح. ويبدو محمود من المثقفين الثوريين أكثر من

إمام بكثير، كما أن له شطحاته، ويبدو متحمساً لحرب 1967، عكس إمام. وهو بعد الهزيمة يلتحق مع عليّ وإمام بدورة للعمل الفدائي، ويقتل في البيان التدريبي النهائي لها. ولنستمع إليه يشخص الوضع السوري قبيل 1967: «عجيب أمر هذا البلد. الإنسان فيها غير قادر على الفعل، ولا حتى على التحريض، كل شيء فيها يبدو مهجناً ومدجناً، الناس يعرفون كل شيء ويفهمون كل شيء، ولكنهم لا يملكون شيئاً سوى أرواحهم القلقة» (ص 147).

إن الطارىء الفلسطيني الرئيسي عقب 1967 في الرواية السورية المتعلقة بحرب تلك السنة، هو كما يبدو من الروايات السابقة، ومن أغلب الروايات المعنية الأخرى: العمل الفدائي كأسلوب، والفدائي كشخصية. وقد كان هذا الطارىء يشكل حيناً كل الوجود الفلسطيني المتواضع في الرواية (الأبتر، الأيام التالية) أو يتزاوج حيناً آخر مع الوجود الاجتماعي والسياسي اليومي المتواضع أيضاً (الرجل الذي يأكل نفسه). ولا يُستثنى من ذلك سوى رواية هاني الراهب. ولقد رأينا الفلسطيني في رواية حليم بركات ونجيب محفوظ حول حرب 1967، منسجماً مع هذا التشخيص.

وهذا التّجلي للطارىء الفلسطيني، يستمرّ في الروايات الأخرى التي تعنينا هنا، مع بروز احتمالين جديدين:

أولهما: الاكتفاء بالوجود الاجتماعي والسياسي اليومي، دون العمل الفدائي، والاحتمال الثاني: الاكتفاء بالعمل الفدائي، ولكن على أن يصبح محوراً رئيسياً للرواية، أو من محاورها الرئيسية.

ففي روايات حرب 1973، نرى عبد السلام العجيلي في روايته (أزاهير تشرين المدماة) يتابع اهتمامه القديم بالموضوع الفلسطيني في قصصه القصيرة، وهو الذي شارك في جيش الإنقاذ أثناء حرب 1948[4].

هي ذي الممرضة ياسمين، إحدى شخصيات الرواية الأكثر تميزاً، فلسطينية من الطيرة، نزحت سنة 1948 إلى طولكرم، وسنة 1967 إلى دمشق. إنها مطلقة الشهيد محمود، الفلسطيني أيضاً، وهي تحاور الملازم سامي الذي كان يرافق محمود حول الموقف الإقليمي التخاذلي المتمثل بفصل نضال الشعب الفلسطيني عن النضال العربي، وتحميل الفلسطينيين منّة التضحية من أجلهم:

«إذن، فليس لكم علينا جميل، نحن أبناء فلسطين، إذا حاربتم هؤلاء الإسرائيليين. أنتم تدافعون عن أرضكم وأنفسكم، لا عنا.

قلت: ما من أحد يحارب عن أحد. نحن شعب واحد. من يحارب منا يحارب من أجل شعبه» (ص 31).

لقد كانت حرب 1967 سبب طلاق ياسمين ومحمود، حيث (تعقّد) الرجل من العسكر وهزائمهم، بينما كانت تتهمه بالتشاؤم والجبن. وبعد طلاقها هاجر إلى الخليج، ثم عاد إلى سوريا فتطوع في الجيش يائساً، يريد أن يثبت لها عكس ما كانت تتهمه به.

وفي المستشفى، نرى ياسمين تميل رويداً رويداً إلى المساعد نعمان، الشخصية الروائية المتميزة الأخرى في (أزاهير تشرين المدماة). ومع نهاية الرواية يكون حبهما قد تكلل بالزواج. وهذه النهاية (زواج ضابط صف سوري من الفلسطينية) وما أشرنا إليه من النضج الفني لشخصيتي ياسمين ونعمان، يجعلنا نرى في رواية العجيلي تجلياً جديداً للحالة البلزاكية الشهيرة: أن يقدم العمل موضوعياً مالا ينسجم جزئياً أو كلياً مع موقف صاحبه. فقد رأينا من قبل موقف العجيلي المغاير لمؤدى غنى ونضج وتميز شخصيتي ياسمين ونعمان، وزواجهما، من خلال تغييب الأفراد، والتركيز على كبار الضباط، والتشنيع على السلاح، ودلالة الاختيار الفني، وتراجع

مجمل البناء الروائي عن الخطوات الهامة التي سجلها تاريخ العجيلي.

أما سلمى الحفار الكزبري، فقد رسمت أيضاً صورة الزواج الفلسطيني السوري المستقبلية. ولكنها ظهرت أكثر انسجاماً مع مقدمات روايتها. فبطل رواية (البرتقال المر) الدكتور عصام، يحلم أثناء حرب 73 بابنة عمته الفلسطينية التي خلّفها تكمل دراستها في الولايات المتحدة الأمريكية. وهو يكتب في مذكراته: «ترى ماذا تفعل ابنة عمتي (منى) في هذه الساعة؟ إن صورتها لا تفارق مخيلتي في هذه الأيام. ترى هل تفكر مثلي بأننا وضعنا في حربنا هذه الحجر الأساسي لمخطط عربي صحيح، لا أثر للارتجال والنفاق فيه، وأنه بحجم طموحنا، وحجم المستقبل الذي نريده لأولادنا؟» (ص 152). ويخاطب منى مؤكداً انتظاره وأصحابه لها، لتنفيذ مخطط جديد وعمل منظم من أجل العودة إلى فلسطين. أما منى، فهي تحمد الله كأمها، على صلة القرابة بعصام، أي السوريين، بينما كانت ياسمين في رواية العجيلي تجادل الملازم سامي حول (من يحارب عن من) كما رأينا.

لقد تزوجت عمة عصام وجيهاً فلسطينياً صاحب مزرعة سنة 1945، وولدت بكرها غازي سنة 1946، ثم نزحت الأسرة إلى دمشق سنة 1948. وصارت الزوجة تطرز وتحوك الصوف، بينما عمل الزوج خبيراً زراعياً ومشرفاً على عدة مزارع. ودرس غازي مهندساً في بريطانيا. أما منى فهي تكمل دراستها في الولايات المتحدة. وقد رضعت مع شقيق عصام، مما حرّمها عليه. وها هنا أضافت الكاتبة فارقاً آخر لصورة الزواج الفلسطيني السوري، تميزه عما رسم العجيلي. ففضلاً عن الهوية البورجوازية، نرى التحريم والاستحالة لدى الكزبري، مقابل هوية مناقضة، وإمكانية إيجابية تتوج الصورة التي قدمها العجيلي.

يرى عصام أن القضية الفلسطينية سبب كل ما في الأقطار العربية من اضطراب وتخلف. وهو متفائل، على العكس من منى التي تنتقد احتلال اليهود لأمريكا، وتخشى أن تكون القضية قد قتلت بالكلام والغناء. وقد استمدت الكاتبة عنوان روايتها من حادثة تحريم منى عصير البرتقال، بعد أن قرأت على برتقالة في روما: يافا ـ اسرائيل. قالت: «تذكرت سنوات طفولتي وأحاديث أبي عن بيارات البرتقال التي أنشأها، ورباها بيديه وقلبه، ثم تركها مع ما ترك للغاصبين المحتلين، كنت أحب البرتقال حباً جماً لأنه يمثل شجرة فلسطين الرائعة الخضراء التي لا تنفك تغدق على الناس زهراً وعطراً وماء زهر وفاكهة ذهبية مواسمها سخية على مدى السنة. ما زلت أحبه ياعصام، ولكن مجرد التفكير بأن حبة البرتقال التي وقعت في يدي، ليلة اكتشفت مصدرها في روما، هي من بستان أبي، أو من حقل جارنا، أو من حقل أي مواطن فلسطيني، وأن الذين يبيعونه للعرب يشترون بثمنه سلاحاً للقتل، بنادق وقنابل وطائرات، لتشريد المزيد منا، إن مجرد التفكير بهذه الحقيقة المروعة دفعني إلى الامتناع عن تذوقه بعد ذلك اليوم. لقد أضحى البرتقال عندي يا عصام، كل البرتقال، مرّ المذاق، فحرام عليّ أكله إلى أن أعود إلى أرض الوطن وأموت» (109/ 110).

أما قمر كيلاني وغادة السمان فترسمان موقفين متناقضين في روايتيهما عن الحرب اللبنانية. ففي (بستان الكرز) تجعل الكاتبة علاقة البطلة سونيا، مع الفدائي سامي، منطلق الرواية، ومحورها الرئيسي. وعبر هذه العلاقة، تلتحق سونيا بالمقاومة، وتشارك في الحرب حتى يكون تتويج هذه المشاركة بإغراض سونيا على المقاومة، وتضخيم الأخطاء، وتحويلها إلى ذريعة تبرر النكوص عن موقفها

وعن علاقتها بسامي. وهكذا تهرب من معقل المقاومة الجبلي إلى بيت الأسرة. وإمعاناً في الإغراض، فإن هربها يكون من مقاوم معتقل جريح، يبدو في الرواية ضحية أخرى مثل سونيا، وكذلك فإن سونيا تقتل برصاصة خاطئة من المقاومة. وهذا الانعطاف (180) درجة لا يأتي مقنعاً فنياً، فكأنما استدارت فيه الرواية فجأة على عقبيها تلبية لتأثير خارجي عنها، وليس نابعاً من داخلها أو نتيجة لمعطياتها الذاتية. وعلى النقيض من ذلك تبدو غادة السمان منحازة إلى المقاومة الفلسطينية، والفقراء اللبنانيين، والحركة الوطنية اللبنانية، دون أن يعني ذلك أنها مغمضة العينين عن الأخطاء، إلا أن رؤية الأخطاء وتصحيحها شيء، وتوظيفها المغرض شيء آخر، وتتزاوج رؤية غادة السمان وموقفها التاريخيان الجذريان مع صورة فنية طموحة ومتقدمة، فيما طغت التقليدية على رواية (بستان الكرز) كما رأينا قبل قليل.

* * *

تلك هي الروايات التي اتصلت بالمسألة الفلسطينية من خلال اتصالها بالحرب. أما الروايات الأخرى التي جاء فيها هذا الاتصال من خلال ما قدمت من جوانب المجتمع السوري فهي (الزمن الموحش) لحيدر حيدر[5]، و (الجائع إلى الإنسان) ل ع[6]. آل شلبي، و(المرابي) لمحمد ابراهيم العلي[7]، و (طائر الأيام العجيبة)[8] لخيري الذهبي. ويمكن أن نضيف مبالغة في الدقة، رواية (الرأس والجدار)[9] لعبد الله عبد التي ظهر فيها كشخصية ثانوية فلسطيني عامل، ورواية (حسن جبل)[10] لفارس زرزور التي لقي فيها بطلها - وهو بطل رواية (لن تسقط المدينة)[11] أيضاً - محمد قاديش مصرعه في فلسطين، بعد أن فرّ إليها من السجن، وكذلك رواية (ثوار من بلدي)[12] لصلاح مزهر التي ينتقل

أحد أبطالها بعد فشل الثورة السورية الكبرى إلى فلسطين، ويشارك في ثورة 1936.

لقد ظهر الفلسطيني في رواية حيدر حيدر كأغلب شخصياتها بورجوازياً صغيراً مصاباً بالعطب الداخلي. فمسرور حزبي متنقل من بلد إلى بلد(13)، متزوج من ديانا المصابة بالتشتت الجنسي. ويتوج عطب الزوجين بقتل مسرور لديانا قبيل التحاقه بالنضال السري، كما طلب إليه الحزب. ويتم القتل في حفل (لحمي) شهده بطل الرواية - راويها، وتنقل فيه مسرور من امرأة إلى أخرى في رقص احتفالي تتوج بالقتل.

كان مسرور شديد التعلق بديانا. ولعلها كانت بديل خيباته في رحلته الشائكة من صفد إلى بغداد إلى دمشق. وقد نمت أثناء تردد راوي الرواية على بيت مسرور، نمت بينه وبين ديانا علاقة عاطفية وجنسية. وظهرت ديانا خلال ذلك لا تحلم إلا بالاستقرار، ولا تريد لمسرور أن يدفع ثمن النضال وحده. ولذلك فهي ضد ذهابه إلى العمل الفدائي كما طلب الحزب منه. وصلة مسرور بالحزب لا تبدو صلة صحية. فالرواية تكاد توحي بأن الانكسار الخفي الذي يطويه صدر مسرور، هو سبب انتمائه إلى الحزب. وحين يلتقي مع الراوي في سهرة القتل الطقوسية لا يبدو حاسماً أمره بصدد العمل الفدائي.

جاء القتل الاحتفالي الذي انتهت به علاقة مسرور وديانا بدايةً للدمار المتتالي الذي صوره الكاتب كمصير لشخصياته البورجوازية المعطوبة. على أن في (الزمن الموحش) ما يقارب في الأهمية، وهو تلك الأقوال التي اقتطفها الكاتب لمناحيم بيغن، ونثرها في الرواية، كإيقاع خاص جديد، ينضاف إلى إيقاعاتها الملحمية العديدة (ص 154، 192، 201..) وهذه

المقتطفات تقوي النغمة التنبؤية التي ينطوي عليها كل عمل فني عظيم.
وأخيراً، فمما يتصل بالمسألة الفلسطينية في هذه الرواية، ذاك الذي جاء فيها عن حرب 1948 مع والد وائل الأسدي، ومع الرجل الفلسطيني المسن الذي يلتقيه الراوي في بيت مسرور.

تندغم المسألة الفلسطينية في هذه الرواية بصلب حياة أبطالها وهمومهم وعلاقاتهم وأزماتهم ومستقبلهم. وكما كانت هذه الرواية مرثية ناقدة ومتفجعة للبورجوازية الصغيرة السورية، كانت للبورجوازية الفلسطينية المماثلة.

وفي رواية خيري الذهبي (طائر الأيام العجيبة) نرى التحالف الطلابي النضالي بين السوريين والفلسطينيين والفقراء في الجامعة الأمريكية، والتحاق شطر من قيادات هذا النضال بالعمل الفدائي، بينما انحرف شطر آخر متابعاً الطريق اليميني للبورجوازية الصغيرة.

أما في رواية ع. آل شلبي (الجائع إلى الإنسان) فينقلنا الكاتب إلى أحد مخيمات اللاجئين قرب بيروت، حيث يلتقي البطل - الراوي الفتاة السمراء التي حارب والدها في أيلول 1970 في الأردن، وكسر ظهره بشظية قنبلة. ويصور الكاتب حياة اللاجئين الشقية، ويتوقف خاصة عند الأرملة التي قتل زوجها الفدائي في أيلول 1970. إن زيارة البطل للمخيم جعلته يهتف «أشعر كأن هذا المساء ولادة.. مثقل بوعود.. وعود غامضة» (ص 195). وهكذا يتابع ع. آل شلبي الانحياز الحارّ إلى المقاومة الفلسطينية الذي تجلى لدى هاني الراهب أو ممدوح عدوان أو نصر الشمالي أو غادة السمان.. ويعرج وحده من بين الروائيين السوريين على حرب أيلول 1970 في الأردن، ويرسم بشارة المستقبل انطلاقاً من اللقاء مع الفقير الفلسطيني، اللاجىء المقاوم.

وتنقلنا رواية محمد ابراهيم العلي (المرابي)، في إحدى مراحلها الأساسية من حماة وريفها وصور الاستقلال والفلاحين الفقراء والإقطاعيين والمرابين والسلطة الفرنسية... إلى باريس حيث قام البطل (التاجر الحاج) مع صبحي بك برحلة لقضاء رأس السنة، وهناك التقيا بوساطة منظم الرحلة (الياس) مع غولدا، ابنة سايكس ووكيلة أعماله، وحبيبة بيكو التي لم يعجبها أحد في أوروبا، وتعلمت العربية في الرباط، وراحت تمتص، ومعها رابينا صديقتها، جيوب الحاج وصبحي بك. وفيما يتابع صبحي بك ورابينا وغلادس الرحلة إلى السويد، ترافق غولدا الحاج والياس في زيارة لمطاحن الحبوب ومزارع تربية الأبقار والدواجن والخنازير.

وفي شطر آخر من الرواية، تقوم غولدا وسايكس ورابينا برد الزيارة، فيحضرون إلى دمشق وحماة، حيث يتم اللقاء بين غولدا والمستشار الفرنسي الصهيوني المتستر. ويحرص الكاتب على تأكيد التخطيط لشراء الأراضي الفلسطينية وبيارات البرتقال، حيث تتابع غولدا ورابينا وسايكس الرحلة من حماة إلى فلسطين ومنها إلى الإسكندرية، ومكدوني باشا الذي يشابه صبحي بك والحاج..

وهذه الرواية تشدد على ربط الإقطاع والانتداب الفرنسي بالعمل الصهيوني المبكر للسيطرة على فلسطين وخيرات المنطقة. لكن الكاتب يبالغ في تبسيط ذلك وتسطيحه، خاصة عبر السلسلة من أسماء شخصياته الأساسية، سايكس وبيكو وغولدا.. كذلك عبر المقاطع التقريرية السردية العادية الطويلة، والتي أجهضت القدرات الفنية للشخصيات والرواية إلى درجة كبيرة.

* * *

أما رواية أديب نحوي فقد جاءت محاولة فريدة في كتابة (الملحمة الفلسطينية)[14] لا نكاد نقع على شبيه لها في (ملحميتها) سوى رواية إميل حبيبي (الوقائع الغريبة)[15]. وبالطبع، فالمعني بالملحمية هنا ليس ذلك الطابع الإغريقي والحد الأرسطي للملحمة، فعصر الملاحم الأرسطية قد ولّى حقاً. لكن ذلك لا يعني اختفاء الأسطورة من حياة الشعوب في المرحلة التاريخية الراهنة. إن عنصر البطولة الفردية التي محورت الملاحم القديمة عامة، وعنصر البطولة الجماعية الشعبية، لا يزالان قويين، كذلك: الطبيعة، وإن كانت مواقع كل عنصر قد تبدلت عما كان لها في الملاحم القديمة. وهذه العناصر، أياً كان توفرها في النص، لا تقوي من الطابع الملحمي له إذا لم يجسدها أسلوب خاص يتوفر فيه الحد المناسب من الغنائية، أو الحكائية الشعبية، وإلّا فإنها تستحيل إلى ديكور أثري (الأسطورة)، أو أجواء مؤثرة (الطبيعة)، أو مغازلة غريزية للجمهور (البطولة). ولقد نجا أديب نحوي بروايته من هذه المزالق جميعاً، متابعاً نهجه الخاص في التسجيل شبه الوثائقي للحياة الشعبية الحلبية ـ مدينة حلب ـ[16].

استخدم أديب نحوي أسلوب الروائي المحيط بكل شيء، فهو الذي يقص قصة العرس الذي استدعى تواجد جمهور كبير ومتنوع، وبمعنى آخر: وفّر الاحتفال الجماعي المناسب للبناء الملحمي بما فيه من الغناء المتأوّه في الحزن والفرح جميعاً، وبما فيه من جثوم الخطر الممسك بالأنفاس.

والراوي عبر الاسترجاعات يقصّ قصة السيل الذي غمر الخيام، وفي مواجهته ماتت أم العروس وهي تنقذ ابنتها. بمعنى آخر: وفّر عنصر الطبيعة، والصراع ضدها، الموصول لدى (الجماعة) بالسؤال عن السماء والرب: أهو غضبان لأن الجماعة نزحت عن الأرض؟ أهو راضٍ لأن أبا

فاطمة استشهد على باب الضيعة؟ هكذا نسير خطوة أبعد نحو الملحمة: الجماعة، الطبيعة، الصراع، المأساوية، القدر.

ومما يكمل ذلك اندماج حبكة الرواية بالأسطورة. فالعريس الفدائي (فهد) يذهب إلى قبر والد فاطمة، خلف الحدود، كي يستأذنه الزواج من ابنته. وفاطمة تذهب إلى قبر أمها للغاية نفسها. إنها العادة الشعبية القديمة: استئذان الموتى. وقريب من ذلك المحاورات التي أدارها الراوي بين فهد وأبي فاطمة، ثم بين فاطمة وجثة فهد الخارجة من النعش.

واستشهاد فهد قبيل عرسه، وعودته على أكتاف رفاقه فيما العرس قائم، قد غلّبا في نهاية الرواية العنصر المأساوي، وأصّلا فيها الطابع الملحمي، وتداخلت الحدود في شخصية العريس الفدائي: أهو بطل أسطوري؟ أهو من لحم ودم؟ إنه واقع وممكن، كما هو حلم ومحال. وهكذا يكون الكاتب قد جمع العديد من العناصر الملحمية التي تخرج بعمله من نطاق حجمه الصغير، لتجعله معادلاً عصرياً لذلك الحجم الكبير الذي كانت تظهر فيه الملاحم القديمة. أجل، لقد تضافرت في (عرس فلسطيني) عناصر (الموت، الخطر، الغناء، السيل، الراوي، البطل، الجمهور الشعبي، لغة الحكاية، التخيّل...) لتجعل منها عملاً متميزاً، وتجربة فذة، تكاد أن تكون نسيج وحدها[17].

* * *

في النهاية، نأتي إلى (أحلام الرصيف المجروح) لبديع حقي.

لقد سبق لهذا الكاتب أن اهتم بالموضوع الفلسطيني كثيراً، ومن ذلك مجموعته القصصية القصيرة (التراب الحزين) منذ مطلع الستينات[18].

أما بطل روايته فهو فلاح فلسطيني في الأصل، نزح سنة 1948 وسكن المخيم، ثم حارة قولي في دمشق، معتمداً على مساعدة وكالة الإغاثة ثم العمل بمسح الأحذية. وفي أثناء ذلك توفيت زوجته بالولادة تاركة له ولدين وبنتاً.

كيف تحول الفلاح الفقير في المدينة إلى البرولتاريا الرثة؟: «ماذا تفعل حين يجوع أطفالك؟ إنك ترضى بأي حرفة تعرض لك لتكسب لقمة العيش. كذلك تعلمت مسح الأحذية. كانت يداي في البدء ترتبكان أمام الحذاء الوسخ، فقد تعودتا الحرث والزرع والحصاد. كانتا تميلان إلى الحركات المألوفة فوق أرضي القديمة الضائعة المهجورة (المغتصبة) ثم يبست هذه الحركات في يدي، جفت، تحجرت، بعد أن أضحيت لاجئاً. ترى أتستعيدها يداي إن قدر لي أن أرجع إلى أرضي؟» (ص 181).

تكاد حالة (أبي أحمد) بطل هذه الرواية أن تكون وحيدة في الصور الروائية للموضوع الفلسطيني. إن رائحة البوية تفصل بطلنا عن رائحة أرضه رويداً رويداً. وهو يصاب باليأس من العودة إلى أرضه في حيفا بعد هزيمة 1967. ونراه يتنصّت إلى أخبار منظمة فتح. وحين دُهِسَ طفله الصغير (جميل) عزم على التبرع بديته إلى المنظمة. لكن المتكالبين على دية جميل كثيرون:

* مالك البيت الذي يزهّد أبا أحمد بمساعدة فتح، وحين تعجزه الحيلة يحاول سرقة البيت ويتهم الفلسطيني بسرقة محفظته.

* أم شحادة التي تسعى لتزويجه.

* المحامي عصام الذي يلعب على حبلي المدعي والمدعى عليه.

ونلاحظ أن الكاتب قد جعل في مواجهة جشع هؤلاء، السلطة

المتعاطفة مع أبي أحمد، ممثلة بالقاضي، ورئيس المخفر، وهذا الأمر لا يتوافق مع ما في الرواية من نيل من البيروقراطية، فهل يشي ذلك بالخلط في فهم طبيعة السلطة، أم التحيز لها، ما دامت جبهة المستغلين قد تمثلت بمن عددنا؟

لقد عاد في نهاية الرواية أحمد، الابن البكر لبطلنا، من المهجر ـ الكويت ـ متزوجاً من معلمة فلسطينية، شقيقها فدائي شهيد، عاد متطوعاً في فتح، فوضع بعض البلسم على جرح الأب البائس، ومؤكداً انحياز الرواية القوي إلى المقاومة الفلسطينية.

* * *

لعلنا لاحظنا من خلال هذا النتاج الروائي المتصل بالموضوع الفلسطيني، أنه صور التدرجات الطبقية الفلسطينية المختلفة، فثمة البورجوازية (رواية البرتقال المرّ)، والبورجوازية الصغيرة (رواية الزمن الموحش) والطبقة العاملة التي ظهرت قوية في روايتي عبد الله عبد وهاني الراهب، وثانوية في إشارات روايتي خليل النعيمي وبديع حقي، وهذا الظهور يتوازى في مجمله مع ظهور الطبقة العاملة السورية في النتاج الروائي.

على أن التجلي الفلسطيني الأكبر في الرواية هو: الفدائي. وها هنا نرى الانحياز الكامل، سوى الاستثناء الضعيف في رواية (بستان الكرز). وقد توزعت في هذا النتاج الروائي أشتات من صور ما قبل قيام دولة اسرائيل، وسنة النزوح الأول 1948، وهزيمة 1967، والمقاومة الفلسطينية. وصدر جلّ هذا النتاج من مواقع إيجابية (حتى في رواية عبد السلام العجيلي كما رأينا). أما المستوى الفني الذي ظهر فيه هذا النتاج، فقد سجل تفوقاً كبيراً في روايات أديب نحوي، وحيدر حيدر، وغادة السمان، وبديع حقي، وهاني الراهب. كما أن رواية العجيلي ـ

فقط فيما يخص ياسمين ونعمان ـ سجلت تفوقاً .ملحوظاً. أما الروايات الأخرى فقد تابعت ما لاحظه حسام الخطيب حول روايات ما قبل 1967 من سردية وتقريرية تنمّان عن محدودية في التعمق والتمثل الفني للموضوع الفلسطيني.

□ □ □

الهوامش:

(1) ـ المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا ـ بيروت 1964.

(2) ـ مجلة الموقف الأدبي، العدد 1 ـ 2، السنة الخامسة، أيار/ حزيران 1975، دمشق.

(3) ـ فيما يتعلق برواية هاني الراهب (شرخ في تاريخ طويل)، وصلتها الحميمة بالموضوع الفلسطيني، راجع كتابنا المشترك مع بو علي ياسين: الأدب والإيديولوجيا في سورية 139 ـ 145، حيث قدمنا دراسة إضافية لشخصيتي لبنى ومجد في تمردهما وبورجوازيتهما وموقفهما كفلسطينيين.

(4) ـ انظر دراستنا لقصة نبوءات الشيخ سلمان من مجموعته (فارس من مدينة القنيطرة)، وذلك في المصدر السابق (24 ـ 27).

(5) ـ دار العودة، بيروت 1973.

(6) ـ دار القلم، بيروت 1974.

(7) ـ الجزء الأول، منشورات فلسطين الثورة، بيروت 1977.

(8) ـ اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1977.

(9) ـ وزارة الثقافة، دمشق 1977.

(10) ـ وزارة الثقافة، دمشق 1969.

(11) ـ دار الاعتدال، دمشق 1969.

(12) ـ مؤسسة العلاقات الاقتصادية والقانونية، دمشق 1973.

(13) ـ سياق الرواية يؤكد أن المقصود بحزبية مسرور: حزب البعث العربي الاشتراكي.

(14) ـ عرس فلسطيني، دار العودة، بيروت 1970.

(15) ـ دار ابن خلدون، بيروت 1974.

(16) ـ يثمن بدر الدين عرودكي تجربة أديب نحوي، ولكنه يظلم تجربة حسيب كيالي حين يقول بوحدانية تجربة نحوي. وقد عدّ (عرس فلسطيني) تبشيراً

بميلاد قصة ذات شكل متميز، تحمل خصائص البيئة المحلية الشعبية العربية شكلاً ومضموناً، ووقف مطولاً عند إشكالية اللهجة الشعبية وقدرتها على الإيصال في النطاق العربي. انظر المعرفة، العدد 108، شباط 1971، دمشق.

(17) ـ يرى غالي شكري أن هذه الرواية قريبة من التراجيديا، تزاوج الشعر والأسطورة بحرارة، بعيدة عن الافتعال العاطفي... انظر كتابه: العنقاء المعاصرة، ص 261 ـ 265. وانظر أيضاً تثمين زجيشواف جيشيليفسكي لهذه الرواية في دراسته عن أدب الحرب بالعربية، والمنشورة في مجلة الكاتب الفلسطيني، العدد 2، نيسان 1978، بيروت.

(18) ـ وزارة التربية، دمشق، 1967.

الفصل الخامس: الحرب العراقية الإيرانية

سليم مطر كامل: امرأة القارورة[1]

إبان صدور رواية (امرأة القارورة) لسليم مطر كامل كلفتني مجلة (الناقد) المحتجبة بدراستها، لكن غرقي آنئذٍ في كتابة (مدارات الشرق) أخلف وعدي بالدراسة.

وإذْ أعود إلى الرواية بعد سبع سنوات يتجدد أسرها لي كأن لم أقرأها من قبل، فأنىّ للدرس أن يستقيم؟ أليس هذا شأن الدرس مع كل فن آسر؟

لقد ألمح جورج طرابيشي الى فانتازية هذه الرواية، وإلى أنها ليست رواية بالمعنى المتعارف عليه ـ ترى: ما هو هذا المعنى؟ ـ كما ألمح يوسف الشاروني إلى فانتازية وأسطورية الرواية، وثمّن زكريا تامر قدرة الرواية الباهرة على التخييل القادر على التحول إلى واقع شديد الصلابة. وإني لأحسب أن زكريا تامر قد أوجز بهذه العبارة درس الرواية بامتياز، فضلاً عن دقة الإشارتين الأخريين إلى فانتازيتها وأسطوريتها. والسؤال الأساس إذن يغدو: كيف صاغت (امرأة القارورة) تجربة الحرب العراقية الإيرانية وتجربة وعي الذات والعالم من واقع شديد الصلابة إلى خيال مشبوب إلى واقع شديد الصلابة؟

يتلمس الجواب سبيله من الكلمات الأولى للرواية التي يتوجه بها السارد إلى القارىء مباشرة بحسب المحاولة السردية التراثية الشهيرة

للاستحواذ على القارىء ولمشاركته. وسيواصل السرد ذلك كل حين، فيخاطبنا: حكاية ستبدو لكم لامعقولة واندهاشية ـ فاتني أن أخبركم ـ دون أن أطيل عليكم سرد التفاصيل ـ لعلي أفضح لكم سراً ـ طبعاً أنتم تتوقعون ـ ربما سيتاح لكم فهم ذلك في مجرى الحكاية ـ طبعاً أيها السادة لا أود أن أطيل عليكم ـ كما ترون ـ لعلكم تتفقون معي ـ من دون مقدمات كبيرة أفتح لكم الفصل ـ لكي أجنبكم الملل فالأسهل في سرد هذه الحكاية..

إثر كل فاتحة من هذا القبيل، ومنذ سطر الرواية الأول إلى بداية كل فصل أو حركة، يتابع السارد محاولة الاستحواذ والمشاركة عبر توسل الحكاية والعجائبية. فمنذ البداية أيضاً يعلمنا أن هذه الرواية (حكاية غرائبية) فالكاتب مجهول، وهي مخطوطة سلّمتها له سيدة الحانة في جنيف، ووصولها إلى جنيف معجزة كمعجزة وصول السارد نفسه، وهذه حكاية الملا يوسف، وحكاية البدو والشيخ أبو يحيى، وحكاية الفرار الأول للسارد من الحرب في البصرة ثم حكايات فراره حتى تصح المحاولة الأخيرة السابعة (بالضبط: الرقم 7)، ومعجزة نجاته في الفاو ومعجزة النجاة من الحكم عليه بالإعدام كهارب من الحرب، وهذه امرأة القارورة تحكي له حتى الفجر (شهرزاد)، وهذه هاجر تحكي حكايات الحرب والعنف والأحلام، وكل ذلك ليس إلا باليسير حين تصل الرواية إلى متنها الملحمي في الواقع الصلب ـ الحرب (تمثال المرأة في المطبخ العسكري) أو في حكايات هاجر وتموزي والرحلة السومرية والرحلة المصرية...

ويستعيد السارد هنا لعبة السرد في توهيم الرواية كمخطوطة لكاتب مجهول مما اجترحه سرفانتس وتعاوره الكتّاب، وآخرهم منّا وليد اخلاصي في (أحضان السيدة الجميلة) ومحمد كامل الخطيب في (غابة

الأشجار الصغيرة). كذلك هو التوهيم بتعدد السارد والشخصية الأساس، وهو ما كان هنا بين السارد بضمير المتكلم وبين آدم، أو بين مارلين وهاجر وامرأة القارورة.. وكل ذلك في تشظية للزمن بين ماض سحيق وقريب وراهن ومستقبل، وفي تشظية للفضاء بين العراق وأوروبا ومصر، وفي تلاعب التذكّر والتأرخة والتأمّل والمحاورة والوصف ممّا يطلق المخيلة ويعدد اللغات، ولكن من دون أن تنسى نتوء سطوة السارد الأساس بين حين وحين.

* * *

فلنبدأ من الحرب العراقية الإيرانية في سنتها الأولى 1981 حين حُشِرَ السارد في سيارة ودربوا يديه على استخدام السلاح وقالوا له: هذه أرض الأسلاف.

خلال سبع سنوات كانت له محاولة هرب كل سنة فلم تنجح إلا الأخيرة لتفتح بالرقم 7 الرحلة السندبادية إلى أوروبا. وخلاف آلاف الفارين من الحرب أنقذته المعجزةمن الإعدام، فهو ليس شجاعاً ـ كما يعلن ـ في الدفاع عن بلاده، لأنه يسأل: «هل من الضروري أن تنسحق روحي وتتقطع أوصالي لكي يجلس القادة المحترفون في النهاية إلى طاولة المفاوضات؟ (...) إن قادة الدولتين يتناكحون فيما بينهم ونحن جحافل الجيوش عبارة عن جياد معتقة يتقاذفونها». وهكذا تكون له حكمة معاوية: شجاع إذا أمكنتني فرصة، فإن لم تكن لي فرصة فجبان.

في محاولة الفرار الثانية يلتقي الهارب مصادفة ـ والمصادفة من قوانين العجائبي والغرائبي والفانتازيا ـ بالشيخ (أبو يحيى) في قافلة البدو، فيتنبأ الشيخ بكل ما سيحصل للهارب في سنواته السبع التاليات، ومن ذلك أنه سيتعرض لحكاية امرأة القارورة. وفي كل هرب ترسم الرواية آلافاً من الحالمين: (عرب وأكراد ومسلمون ومسيحيون ويزيديون وملحدون).

وفي كل إخفاق للهرب يعود الهارب منكساً إلى بغداد - في الفاو يظنون أنه إما نبي أو جاسوس - ويقوم إثر فشل محاولة الفرار السادسة في المطبخ العسكري نصب امرأة بالحجم الطبيعي، تمد يمناها بقارورة صغيرة بحجم كأس، وتلتف على ذراعها اليسرى أفعى محشور رأسها بين نهدي المرأة، وفي القاعة نقوش لملوك، وعريف المطبخ الملا يوسف يكشف السر: هي قاعة ملوك شعبٍ من الزناة والمرأة ملكتهم وأمهم وعشيقتهم.. عاقبهم الله.

لكن طقس تقديس نصب المرأة يشيع بين الجنود: المصدقين منهم للخرافات والمتدينين والحداثيين. ويتحول النصب إلى لوحة خطّ عليها الجنود معاناتهم: فنانون فطريون وأكاديميون وكلٌ يشكّل المرأة على هواه، ويتزين النصب بأسلاك دبابة إيرانية محطمة، وصاحبنا يشكو للمرأة وتحكي له. أما حقيقة المرأة كما اكتشفها فهي شذرة من روح أنثى شاملة تمكث حيّةً في شهوات الرجال.

بعد تسعة أشهر ينتفخ بطن المرأة - النصب التي يضاجعها الجنود. وفي لحظة الولادة ينزلق صاحبنا في فجوة أحضانها وتنهار صخور بطنها وينكشف نفق عجيب يمتد من جذعها إلى أعماق الأرض، فيزحف ثمة بين متاهات أنفاق تقوده إلى عوالم.. هي القوام الروائي التالي:

* * *

كان هذا الخارج من أعماق الأرض إلى أوروبا، هذا الجندي الهارب في شباط - فبراير 1988، كان طوال سبع سنوات يرسم كل يوم من عذابات ورعب الحرب لوحة لأوروبا. كان ينحت من شبقه المكبوت جسداً لها، ومن تجارب حبه الفاشلة يصنع قلبها: «أوروبا صارت مخلّصي المنتظر وأرضي الموعودة. حتى عذاباتها كنت أراها تختلف عن عذابات الشرق».

الآن سندرك فصام صاحبنا إلى شخصيتي السارد وآدم صاحبه الذي عرفه منذ بدأ الحياة معاً وعاشا علاقة غامضة ليست إلا استعادة أخرى لمألوف اللعبة الروائية: «المهم أننا كنا في وضع خاص، نعيش معاً، لكن في فصام دائم وصراع حاد يكاد يصل إلى العنف، لولا قوة مصير جبارة كانت تحتم علينا حباً وتعاوناً. سافرنا معاً، ومعاً خضنا تجربة اغتراب وتفتيش عن حلم. كنا كعنصرين سالب وموجب، باندماجنا نصنع كهرباء وجودنا».

هما إذن الأنا المتوحدة والمثنية: آدم ـ الذي يوضع اسمه بين قوسين دائماً: هو الفكر والتعقل والخوف والانطواء والشرح والتفسير، والسارد ـ كما يليق بمن يسرد رواية ـ هو الروح والشهوة والتهور والاندفاع.

لقد وصل ـ وصلا إلى جنيف أوائل اندلاع الحرب صيف 1981: من إذن منهما قضى سبع سنين يحاول الفرار؟ ستجيب لعبة التوهيم وتجلو حمل آدم للقارورة ـ من أشياء أبيه ـ وهو يرحل بين مدن الشرق الأوسط وشرق أوروبا قبل أن يحل في جنيف وينسى القارورة: أين؟

يتجاذب السرد هنا بين الماضي والراهن، بين الهجرة وطفولة الشخص ـ الشخصين ومنها (إيمان) السجينة التي تقطن روحه ـ روحهما منذ عشرين سنة، إلى زواج آدم من مارلين السويسرية التي سترد ف السويسريات في الرواية العربية التي اشتغلت على وعي الذات والعالم في غير العواصم الأليفة (لندن ـ باريس) كما رأينا لدى عبد الحكيم قاسم في (محاولة للخروج) أو لدى بهاء طاهر في (الحب في المنفى).

تتفاقم في جنيف علة آدم عن مواطنيه ـ المهاجرين العراقيين أم العرب عامة؟ ـ فيما تتفاقم عبثية صنوه السارد. وآدم الذي ظل بكراً حتى وصل إلى أوروبا ـ لأنه مشغول بالقضية ـ تجذبه في مارلين ظلال من حنان الأم

والملامح الطفولية لإيمان السّجينة في الوطن. ويتذكر آدم القارورة بعد سنين من النسيان، فيعود إليها في شتاء 1988 وتخرج المرأة من القارورة فجأة في واحد من المشاهد الحلمية الجمّة في الرواية، وتخاطب المرأة آدم: «آخر رجالي كان أباك. ورثني عن أبيه وأسلافه.. منذ قرون لا تحصى وأنا أمضي خلودي في هذه القارورة، يتوارثني آباء عن أبناء. من يمتلك قارورتي يمتلك أسرار روحي وجسدي».

في هذا اللقاء الأول لآدم والمرأة في القبو تخاطبه أيضاً: «دعني أدنو منك لأمسح عنك غبار العمر بحكاياتي عن أسلافك. هم كانوا ماضيّ، وأنت الآن حاضري، وذريتك مستقبلي.. ديمومة نسلكم سرّ خلودي».

هكذا ستبدأ الرواية بالحكاية وبالحلم محاولتها في التأرخة، وتنسج تاريخها ـ أسطورتها بالتناصّ مع الملاحم والأساطير التي أبدعها الإنسان منذ سومر إلى الراهن العراقي والكوني.

لقد كان آدم منذ زمن الوطن يحلم بجسد طاهر وحب مقدس. وفي أوروبا مانعت كل من أحبته حين حاول ممارسة الجنس معها، إلى أن كانت ايفلين. ومن كنّ قبلها كن يستغربن تأثيره الخفي، هو المتصوف الثوري الذي لا يضاجع من الوجود غير نظريات حرب العصابات وصراع الطبقات، التائق الى التسامي، والأنثى رمز الطهر والخطيئة هي الشهوة على الرغم من ذكريات فحيح أمه وأبيه.

بيد أن امرأة القارورة ستطلقه آدماً آخر منذ لقاء القبو إلى اللقاء التالي على الثلج في ليل قرية ناندا العليا إلى... وفي جو السحر ستحكي له عن عشاقها من أسلافه: «ملوك وقطاع طرق وقادة جيوش وأمراء فاسقون وخونة وجلادون وأنبياء وفلاحون وعشاق وشعراء وخصيان ومرتزقة». وستحدثه عن أمجادهم وهزائمهم ومحاسنهم ومساوئهم

وهم يتوارثونها منذ آلاف الأعوام ابناً عن أب: عاشروها وتنعموا بخلود اللذة في جسدها وروحها: هل هي المرأة ـ الوطن إذن كما ألف المبدعون أن يشكّلوا؟

يعلن آدم أنه يعيش عالم حلم في رأس امرأة القارورة، والوجود بأجمعه ليس غير خيال في رأسها هي التي تعيش في عالم آخر هو أيضاً خيال، لكنه في رأس كائن أعظم.

خيال إذن وحسب، لكن منتهاه إلى كائن أعظم وليس إلى خالق، أي إلى واقع يتصلّب في الحرب والوطن كما في أوروبا، فلنتابعْ:

كانت المرأة في أعقاب الطوفان تعيش في (أور): اسمها هاجر وأبوها أمير أو ملك محارب وأمها ابنة أمير بدوي من الصحراء العربية.

أحب (تموزي) هاجر وتزوجها، وجعله هيامه يبعد عنها ابنه منها: إنه يريدها له وحده خالدة ومنبعاً أبدياً للشهوة الطبيعية. ثم جاءت المرحلة السومرية ـ القيثار السومري ـ فرحل تموزي ومعه هاجر يبحث عن سرّ الأبدية ـ رحلة الاسكندر ـ وبعد عامين يلتقي بشيخ في مغارة عميقة في جبل صخري أحمر، ويمنح الشيخ القارورة لهاجر، بينما نحّاتو (أور) يصنعون صنم أنانا ـ عشتار على هيئة هاجر: لماذا اسم هاجر منذ هذا الفجر البشري؟

تخفي الأسطورة (تموزي) وتمضي الرواية مثل قصيدة (ملهاة الفضة مأساة النرجس)، وتعجّ هنا ـ في فصلها الأول ـ بالأساطير، بينما يهدأ العجيج في الفصلين التاليين ويتوازن الماضي مع الراهن، ليغلب الراهن على الفصول الأخيرة، ويهدأ التخييل والأسطرة.

وكما يتوكأ السرد في كشف دخيلة السارد على لازمة الحوارات الصاخبة بين حشود روحه (حشود حكماء ومجانين ـ حشدين

متجابهين ـ هبت فجأة حشود روحي ـ أحسست بصخب في أعماقي بين حشود بشر تتجادل وتسخر من بعضها..) كذلك سيتوكأ على هذه اللازمة: هكذا «هكذا اختفى الملك ـ هكذا استمر الحال ـ هكذا كانت تمضي الأجيال ـ هكذا ظلت هاجر..».

يرث هاجر من تموزي ابنها، وتكون أعوام هذه العلاقة بين الملك الجديد وأمه أعوام قحط وجدب ثم فيضانات مهلكة. وتدول المرحلة السومرية فتنقلب هاجر إلى الحفيد، ولا تفتأ تنقلب من حفيد إلى حفيد ـ 150 عشيق خلال أكثر من 5000 عام ـ فتعرف جميع أوطان الصحراء من خليج دلمون إلى غرب افريقيا إلى أوروبا. ويصير أحد أحفادها نبياً فيهجر سومر وأكاد ويستقرّ في كنعان، ويهرب أحد أبنائه بالقارورة إلى مكة «بين سواحل الخليج والبحر الأحمر وبلاد اليمن، وتشرد بين قبائل البدو مستفيداً مما كنزت هاجر من معارف الأسلاف». كما يعلن أحد أحفاد هاجر التوحيد في مصر، ويصير حفيد آخر في صور ثم في دمشق، وأحد أبناء هذا يصير نبياً كنعانياً وينشر رسالته بين سكان نينوى وبابل وأور، ويهرب حفيد إلى قرطاجة ثم إلى بلاد الهلفت عند جبال الألب وضفاف الرون وبحيرة ليمان، ويصير حفيد آخر قاطع طريق في أهوار جنوبي العراق.

أما القارورة فتؤول إلى راهب من حوران (بحيرا؟) فنجران، وتؤول الرواية إلى قبيل الاسلام فالإسلام، ثم تمضي من المرحلة المحمدية إلى الحسين، فأحد أحفاد النبي أخذ هاجر إلى الكوفة وثار ضد الأمويين وصلب، وهكذا تمضي السلسلة إلى والد صاحبنا آدم.

إثر خيانة آدم لمارلين مع هاجر يضاجع زوجته فإذا بعقمه الخاص النادر (من العجائبي أيضاً) ينتهي. وتتطور شخصية آدم بلقاء هاجر فيفترق أولاً عن صنوه السارد، وتخصب منه الروح كما الجسد: «ثمة

نشوة جديد طفقت تنمو وتمتزج مع ارتعاشة جسديهما: نشوة الروح، نشوته هو بولوج خاص وضوع من حكايات لا تنتهي، ونشوتها هي بانفتاح على مستقبل متجسد في شروحات حالمة. كان آدم يلتهم منها حكاياتها عن الماضي (...) وكانت هي تتلقف منه أحاديثه عن عصر الحاسوب». فمنذ حلّ آدم في أوروبا حلت مارلين محل الحزب وحلّ الحاسوب محل القضية. وما فتىء يداوي آلام حاضره في جنيف بالآم أفظع من ذكرى الوطن، حتى جاءت امرأة القارورة.

كلما كانت الحرب تتفاقم كان آدم يغرق في الحاسوب وصنوه السارد يغرق في العربدة. ثم أخذ الانفصام يتلاشى، وكانت التجربة الأولى للثلاثة معاً حين روى السارد عن آدم: «رفع نحوي وجهه الذي بدا مغالياً في إلفته واعتياديته، كما لو كان وجهي في مرآة: أشد ما أمقت أن أكون شبيهاً به. صحيح أني شاركته في جميع تفاصيل حياته، لكني كنت دائماً أختلف عنه». وها هي هاجر الآن مع السارد، تحكي حتى آخر الليل ثم يتضاجعان وينتفي الفصام وتتوحد الأنا وينثال السرد بحكايات هاجر وبذكريات آدم ـ السارد، وتكون اللازمة التي تنظم الزمن ومستويات السرد وتفتتح الكلام: (ذات مساء ـ يوماً ـ منذ ذلك اليوم ـ الآن ـ ها هو الآن). ويبدو أن شهوة الحكي تطغى فلا تعبأ بزجّ حكاية نائتة.

هكذا تعود بنا الرواية إلى الأب الذي تزوج من هاجر وحمل القارورة. وبتكليف من (أب الجميع) يتعقب الهاربين، وتتماهى في شخصية الأب شخصية الامبراطور المستبد: الإله السري، ونقرأ: «إننا سجناء امبراطور قدسناه وعبدناه عندما كان زعيماً للهاربين».

ومن حكاية الأب نمضي إلى لقاء هاجر بمارلين الحامل في شهرها الثالث، فإلى اختفاء هاجر في جنيف، فإلى لقائها بآدم ـ السارد، ليأتي

ها هنا الحلم الطويل ـ خمس عشرة صفحة من الفصل الرابع ـ بالعودة إلى آشور وعشتار والأهوار والقرصنة وقرطاج والزواج من عازار والقائد الروماني شيبو والقائد القرطاجي هنيبعل وصولاً إلى حروب روما وقرطاج وغزو أرض الاسبان وبلوغ الألب والإقامة هناك: إنه ماضي ـ تاريخ سويسرا ـ الحلم الذي ينتهي بالسارد وحيداً على الشاطىء إذ يفتح عينيه فيختفي آدم وقارورته.

في الفصل السادس يبدأ آدم بتخليص هاجر من سحر القارورة وعبودية خلودها. فبعد سنينه السبع من البيات أعاده عالم حوريته من جديد إلى نبي يسعى إلى تغيير التاريخ وتحسين سنّة الوجود. وبعد التجارب قرر آدم ـ السارد أن تخليص المرأة يكون بعودتها إلى الصحراء: هناك نشأت المعضلة، وهناك يمكن حلها.

تفضي العودة ـ الرحلة المصرية إلى سيناء، ويقود الدليل إلى الشيخ موسى والقبائل العربية التي حافظت على مسيحيتها، مفعمة بروحانية البادية. وإثر (سبعة) أيام من التجوال تحت ظلال غيمة يكون لقاء الشيخ قرب جبل موسى وجبل القديسة كاترين، وتتفجر اللغة الوحيدة مع الشيخ المخلص: لغة الوجد والانعتاق، وتثقل اللغة بخطاب الخلود واللذة والخلق والزمن في ترسّل إنشائي يخلص إلى أن الخيال أعظم خصال الألوهة المودعة في الإنسان: «إنها ملكة التفكير بما فوق المرئي والمحسوس، تذكّر الماضي واكتساب الحاضر وتكهّن المستقبل».

من وحدة الوجود الصوفية تصل الرواية إلى الفصل السابع الأخير الذي «يمكنكم اعتباره أخيراً»، وهو فصل فراق وغياب وانتقال يسرد حفل الخلاص في جنيف، حيث يحلم آدم أن لذّة هاجر ستصبح المعرفة، وسينبثق إلى الوجود نبوغها في التاريخ ولغات المشرق القديمة، وستجلب الانتباه بمعارفها عن تاريخ شعوب الشرق. لكن الواقع الصّلب

يطلع بالكارثة: كيف تدبّر هاجر إقامتها الشرعية في سويسرا؟ الحكومة سترحّلها والمحامي لا ينفع، مثله مثل الاتصالات: «كأن قوة المصير اجتاحت قلوب جميع المشرفين على تسفيرها». والواقع الصلب كالخيال المشبوب، وكل منهما يتحول إلى الآخر، فيغدو آدم الذي جن جنونه هو ما كان السارد: من حانة إلى حانة، ويعود إلى حيوانيته: صار له ذيل، والجمهور السويسري الثمل يتفرج عليه وهو يشكو لإلهه وحدته ويحتضر هاتفاً: «يقيناً أني سألتقي بها على الدوام».

هذا هو مآل هذا الشرقي - العراقي - الهارب من الحرب إلى الجنة الأوربية: بدنه منفصل عنها لكن روحه مشتبكة مع روحها، كما يصف السرد حال آدم أخيراً مع زوجته مارلين الحزينة.أما المستقبل فيشير إليه نخب الوليد القادم كما يشربه آدم - السارد ومارلين: الشرق والغرب، وهتافهم: «فليغمرك سلام أبدي»، ثم اندفاعهم فوق الزلاقة التي تندفع إلى صحراء وسع ما يرسم التاريخ من صرخاتهم ثلاثتهم.

ومن دوامة هذا الثلاثي - الثنائي ينبجس الجنين ويطفو مع قارورته فوق الماء ويزحف على الشاطىء باتجاه البر والنار، فالحياة ستمضي أروع بعد انتهاء هذا الجيل الأوروبي العربي - الراهن - وعبر بذرة جديدة للشرق والغرب.

* * *

بعد صدور هذه الرواية بسبع سنوات لكاتب عراقي مقيم في سويسرا، وأياً مايكن في الرواية من سيرة صاحبها كهارب من الحرب أم لا، وبعد تفاقم الهجرة العراقية إلى أوروبا وسواها إثر حرب الخليج الثانية هرباً من عقابيل الحرب أو الحرب نفسها أو من الديكتاتورية أو من حروب الشمال العراقي والجنوب العراقي، بعد ذلك كله للمرء أن ينتظر من الرواية العراقية دفقة تبشّر بها (امرأة القارورة)، وبخاصة أن أغلب

المهاجرين العراقيين من المثقفين. وللمرء أيضاً أن يقرأ في بشارة (امرأة القارورة) من علامات المنعطف الروائي العربي الجديد ما رأينا من اشتغال في التراث السردي وعن تجريبية في البناء الروائي للتاريخ وللملحمي والأسطوري وللراهن، كذلك الموقف النقدي والإنساني سواء في رسم الذات ووعيها - نقد النموذج اليساري العراقي المعارض - أم في رسم الآخر ووعيه، ونشدان المستقبل.

أما ما قد يكون اعتور (امرأة القارورة) مما أشرنا إليه، فلعل الدفقة الروائية العراقية المنتظرة تبرأ منه. ويكبر الأمل بهذه الدفقة سواء مضى السؤال إلى رواية اللقاء الحضاري ووعي الذات والعالم كما في (امرأة القارورة) أم مضى السؤال إلى رواية الحرب التي لا شأن لها بالدعاوية، بل تتعمّق التجربة العراقية الاستثنائية من حرب إلى حرب، وهذا ما بدأت ملامحه تبرق للسؤالين فيما يصدر في المنافي، وفيما ينتظر في الوطن أدنى الخلاص من الحصار ومن الديكتاتورية.

□ □ □

الهوامش:

(1) - دار رياض الريس، لندن 1990.

الفصل السادس: الحرب الأهلية الجزائرية

واسيني الأعرج: سيدة المقام

أيّها القتلة: اخرجوا من قيامتنا.

إنه هتاف رواية واسيني الأعرج (سيدة المقام: مرثيات اليوم الحزين)[1] في فصلها الأخير: (نهايات المطاف). وبهذا الهتاف تسلم الرواية نفسها إلى كتابة جديدة، شفوية أو مسطورة، صامتة أو صاخبة، ينجزها القارىء الذي خلّفته مرشوشاً بالدم الجزائري الساخن ومضت فيما الهتاف يترجّع، ليس في الجزائر وحدها، بل في أجناب وأمصار العرب والمسلمين وسواهم منذ سنين وإلى غدٍ مبهم.

وفي الهتاف كما في الرواية صارت الأصوات التي تملأ الذاكرة والقلب بلاعدّ، وكل شيء اختلط مثل العجينة، فحراس النوايا يحاولون إزاحة سلطة بني كلبون. وفي هذه المحاولة تقوم حرب أهلية ـ دولية، واضحة وغامضة، طبقية وعقائدية، ترمّز في سرّ وعلن القراءة لما تشيده أمريكا من نظام (جديد) في العالم، ولما خلّف النظام العالمي القديم المتجدد في مستعمراته السابقة، ولما خلّفت قرون التخلّف والتخليف، وللعماء الأصولي أياً كان.

وتكتب الرواية من يخوض تلك الحرب في الجزائر على صدر الشاهد ـ الضحية، فتسمي حراس النوايا (أو حراس الإيمان أو فقهاء الظلام) ممن يتسمّون أو يُسمّون بالجماعات الإسلامية المسلحة أو

الإرهاب الأصولي أو الإرهاب الإسلامي أو الأفغان العرب أو المجاهدين... كما تسمّي الروايةُ السلطة بيني كلبون. ومن الشاهد ـ الضحية تسمّي راقصة الباليه مريم والراوي الأستاذ الجامعي الذي يحمل من إيطاليا الدكتوراه في علم الجمال ـ نقد الفن الكلاسيكي، وآخرين وأخريات معدودين ومعدودات، غارقين في الفضاء الجزائري المتفجر بالأحياء والأموات.

فلنبدأ كما الرواية بتلك الرصاصة التى استقرت في رأس مريم يوم الجمعة الحزينة، ولنمض مع خطاب الراوي لها: إنه تاريخك يا مريم، حيث تشتبك اللحظات وتتناهبنا مريم ملء الوطن الذي سكن في دماغها رصاصة. هكذا نجوب العالم معها ومع أناطوليا، أو نرى مريم وزميلاتها يطالبن بإلغاء قانون الأسرة ـ الأسرّة، ويرين فيه شتيمة لوطن الشهداء، فإذا بالشتائم تنهال عليهن في المساجد، وإذا بواحد من فصول المأساة ـ الملهاة يومض وينطفىء، فالشاتمون يقرأون في طلب المشتومات مطالبةً بالزواج من أربعة رجال، ومريم بلسانهن تعلن: واحد فقط يحبنا ونحبه، يعشقنا ونعبده، كما تعلن شعورها ـ أحياناً ـ بأن هذا الوطن لا عمل له ولا شغل إلا المرأه، وترسل سخريتها من الذكور وورقة عقد ذلك الوباء أو العهر، كما تنعت الزواج.

وبرفض هو أيضاً اللوعة تشخب مريم بالسؤال والسخرية والنداء، فكل واحد أصبح بإمكانه أن يفتي فيما يريد ويشتهي. وحراس النوايا يغلقون الصالات ويطاردون رجال المسرح ويندّدون بالكتّاب في المساجد ويتفقدون الهويات ويمثلون بالجثث، ونقرأ: «إنهم شباب في عزّ عنفوانه، قمعت الحياة في عينيه فأدخلوه عالم الجنة والجحيم في رمشة عين! مكاتب بيشاور (باكستان) فتحت لهم الأبواب داخل دروب الجنة والرخاء، ثم أغلقتها على مرتفعات

أفغانستان. البائعون الذين تساوموا على رؤوسهم عادوا يتاجرون» (ص 55).

وقد يحق إذن لمريم أن تهتف: إننا في غابة. وفي الغابة يضيع نداؤها: يا أخي دع الناس يختارون حياتهم. كما يفشو السؤال عمن أعطى القادمين الجدد (حراس النوايا) حق اغتيال حميمية الناس. وفي هذه الغابة يعيش كثيرون بالرصاص داخل أدمغتهم مثل مريم، سواء قبل أم بعد ما أصيبت وهي تنقذ شاباً إسلامياً اثر الهجوم على ثكنة حي باشا جراح.

وفي هذه الغابة تنهار أشواق النفط وتذوب (مدن الملح) مثل الوطن الذي يباع ويُشرى تحت الطاولات. أما حراس النوايا الذين ذبحوا المثقف على ثقافته قبل الاستقلال، فيعيدون إنتاج عصرهم البائد. إنهم يكرهون الثقافة كما تنطق الرواية باسم الناس، لذلك تسمّي الشرطة الإسلامية معاهد الفنون بمعاهد الفسق والزنا، وتعتقل الراوي وتحقق معه ثم ترميه في الزبالة حيث يبحث أحدهم عن لقمة ـ لقية.

لكن الأمر ليس أمر المثقف وحده. فالمدينة التي صحّرها بنو كلبون ـ السلطة قد غدت فراغاً يجهز عليه الآن حراس النوايا بالقبعة الأفغانية والمعطف الأمريكي، فينفون العصر والحضارة من ذاكرة الناس.

لقد توحدت المدينة القديمة ـ العربية بالمدينة الغربية في هذه الحرب الناشبة في الجزائر بضراوة منذ سنين، وبات للناس مدينتهم ـ الخيمة، أو مدينتهم التي صارت ريفاً، فتجأر الرواية باسمهم: منذ أكثر من خمسة عشر قرناً لم نخلق مدينة نأمنها، وبنو كلبون قد يتحالفون مع حراس النوايا على رؤوس الناس، والتاريخ يتعفن.

* * *

ولكي يتعيّن هذا الخطاب في رواية بعينها، ويتكامل أيضاً، تتعيّن سيدة المقام بمريم، ويندغم نشيجها في نشيج الراوي وخطابها، ثم يمضيان مع الرواية، ليرسل القارىء خطابه ـ نشيجه.

من أجل ذلك نبدأ ثانية ـ كما الرواية ـ بفصل ـ حركة (حنين الطفولة)، فإذا بطفلة في سيدي بلعباس، قتلت أباها المنظمة السرية الفرنسية O.A.S زمن الثورة الجزائرية من أجل الاستقلال. إنها مريم التي خلف عمها عباس أباها الشهيد على أمها، والأم يعذبها جسد الشهيد، ومريم تنخرط في باليه سيدي بلعباس وتمتلىء بصداقتها مع الجارة الروسية أنا طوليا. وحين تغلق مدرسة سيدي بلعباس للفنون تنتقل أناطوليا إلى الجزائر العاصمة، حيث سيصرخ بها حراس النوايا: عودي إلى بلادك أيتها الشيوعية القذرة. ثم تنتقل مريم وأمها إلى العاصمة، ويلحق بهما العم عباس الذي يعتقل بسبب نشاطه مع (الإسلاميين). وما إنْ يطلق سراحه حتى يستدير لهم ويحلق لحيته وينكفىء على نفسه، فيتدروش ويعمل خضاراً وقد كسرت أم مريم أيضاً سلطته.

من لحظة الباليه في سيدي بلعباس إلى لحظة باب الواد في العاصمة يتتوج هذا الزمن لمريم باقتيادها إلى الزواج من حمودة. لكنها تتمنع عليه فيقطع إصبعه ليصدق الناس فحولته بالدم. ويصبر حمودة على جسد مريم وحرنها وهو يمارس العادة السرية حتى تخسر المعركة ويُنجز الاغتصاب ـ الزواج الشرعي، فتغادر إلى لحظة جديدة، ويرتدّ حمودة الخائب مرخياً لحيته وميمماً إلى (الأفغانيين) الجزائريين،

في هذه اللحظة الجديدة لمريم يكون الدوار والانفجار: الحب بين الطالبة المستمعة وأستاذها، الفن ـ الرقص والباليه، صراع حراس النوايا مع بني كلبون يأتي على الحب والفن. وفي هذه اللحظة يغدو الراوي

صنو الروح لمريم التي تنعته مرة بالبوهيمي ومرة بالبدوي المتحضر، والذي كرمه رئيس الجمهورية ولبث حيناً عاطلاً عن العمل، وبعد مصرع مريم يغدو وحيداً يتوحد ضد طقوس المدينة.

وفي هذه اللحظة أيضاً وأولاً وآخراً يتشكل الجسد والفضاء والفكر والعلاقات، فتنفر الشظايا المدّمرة، ويصارع الإنساني ذلك الوحشيّ المنفلت من عقاله، والملتبس أيضاً، كما تنفر لوحات محمد بن خدة ورقصة شهرزاد وباليه البربرية وفنّ راقصة الباليه ايكاتيرينا ماكسيموفا وموسيقى سترافنسكي وتشايكوفسكي وكورساكوف وبرليوز وفاغنر وموزارت والحوارات في الموسيقى والفن والفكر والحضارة والوحش. ولا يفتأ التفير ينفر حتى تستقر الرصاصة في رأس مريم، ويعجز الطبيب الفلسطيني (إسرائيل تغطي عوراتنا) إلى أن ينيخ الموت والجنون، وتتلاشى ومضات الطيبة والنقاء والمقاومة كومضة العم نوح الذي يحضن بعينيه العاشقين مريم وأستاذها، أو كومضة عمي مزيان الذي لم يغلق باره، فيما تحولت البارات إلى محلات لبيع المواد المهربة بفضل عماء بني كلبون وحراس النوايا، وصراعهما وقمعهما.

* * *

والرواية عبر ذلك تقلّب الدرس على عواهنه: فإن لم تتبدل الأحوال، فسوف يعم الظلام هذا الوطن زمناً يمتد قروناً قبل أن تظهر بؤرة نور. وفقهاء الظلام الذين تتخلى لهم السلطة عن كل شيء لا يختلفون عنها في الجوهر: «حتى الحكومة تلعب نفس اللعبة. انتقلت من عقم الخطاب الوطني إلى فجاجة الخطاب الديني». لذلك تطلق الرواية الخيار: إما أن ينطق الصامتون حتى الآن، بما فيهم الجيش، وإما أن نعود إلى القرون الوسطى. ثم يتقزم الخيار ويتوحد بحتمية العودة إلى القرون الوسطى، حتى إن تدخّل الجيش. فمشكلات الجوع والعمل لن يحلّها الجيش. وما

يقدر عليه هو أن يهدىء الدوار والانفجار ثم يعود إلى ثكناته ليعود (وا) هم إلى عاداتهم القديمة. ولا تفوت الرواية تلك الفئة من (ديمقراطيِّ) آخر زمان، الذين يغازلون حراس النوايا، فتنعتهم بالغباء، وترى فيهم وجهاً آخر لأمية السلطة وعماها، كما تراهم صنواً لحراس النوايا.

كذلك تتدافع الأسئلة على وقع ذلك الدوار والانفجار، على وقع هذا الخطاب ـ النشيج، فيتنادى ضحايا الاستبداد المتجلبب بالإسلام أو المتجلبب بالحداثة من الجزائر إلى مصر أو اليمن أو لبنان أو سورية، على الأقل منذ نهاية السبعينات. ويصدح بخاصة من المثقفين الضحايا، الشهداء أو الأحياء، والمثقفين الذين يدلون العمائم الماركسية والقومية والإسلامية والعولمية، ممن يتعيشون على فتات حراس النوايا أو سلطة بني كلبون أو النظام العالمي (الجديد). وإذ تندغم أصوات الضحايا من المثقفين والنساء والأطفال بالضحايا المدنية الذبيحة وبضحايا سجون القامع الرسمي، تنجلي الرواية شاهداً على الراهن، وتجديداً لإشكالية السيري والروائي في أبهى صورها مما قدم في أعماله الأخيرة حليم بركات أو جمال الغيطاني أو خليل النعيمي.. كما تنجلي الرواية تجديداً في تجربة واسيني الأعرج، ومحاولة للخروج من مأزق الحداثة الروائية العربية. ومما يلحّ هنا أن (سيدة المقام) تنكتب إذ تُقرأ، فالراوي يعلن: «أكتب مذاكرتي، مشاهداتي، بعض القصص القصيرة أو روايتي التي مازالت تتبعني مثل الوباء».

وفي هذا التكوين الكتابي والقرائي تتهجّن اللغة بالعامية الجزائرية وبالفرنسية، ويتلاعب التناص بغناء الشيخ عبد الغفور وعبد المجيد مسعود أو بالشعر أو بشهادة في مجلة الجهاد الأفغاني، كما تتلاعب الضمائر، فتتكلم مريم (الضمير الأول) ويروي الراوي بالأصالة عن نفسه (الضمير الأول) وبالنيابة عن الآخرين (الغائب)

وبمخاطبة مريم (المخاطب) ومناجاتها في مفتتح الفقرات والفصول (بالسؤال غالباً). وينظم الإيقاع هذه الحركات - الفصول المرقمة والمعنونة، سواء في داخل كل منها أو فيما بينها، ومن ذلك الهتاف الساخر الموجع: Viva la vodka National. أما التراث السردي فيومض في ندهة شهرزاد: اعتقني للكلام، وفي تفتيق القصص والحكايات واندماجها. ويؤخذ الراوي بسحر الحكاية وهو يعلن: الواحد يكتب لكي يقاوم هذا السرطان البطيء، أو يعلن: الجملة الأولى في الكتابة مرهقة - الإحساس الدائم بخطورة الفعل واستحاليته. ثم يتساءل: كيف نتجاوز دهشة البياض في الورقة وكيف نلمس عذريتها المخيفة؟

لعل لقارىءٍ إذن أن يتساءل عمّن يكتب من: واسيني الأعرج يكتب سيدة المقام أم الراوي يكتب مريم أم مريم تكتب الرقص والغناء والموسيقى أم الثقافة تكتب جرحها أم الدم يكتب الراهن أم الراهن يكتب المستقبل أم الشاعرة صفية كتوّ تكتب انتحار التاريخ على جسر تيليملي، حيث يقف الراوي في نهاية الرواية حاملاً مخطوطتها التي ترفض أن يجد لها نهاية، فيذرو أوراقها تحت المطر، ويمزق بطاقته الوطنية وجواز السفر ممتلئاً بالشعور بأنه ليس مواطناً، فيهتف بمريم التي قضت: لا وطن لي. وطني الوحيد داخل قلبي ولون عينيك.

* * *

قبيل (سيدة المقام) كانت قد ظهرت رواية الطاهر وطّار (الشمعة والدهاليز) مسلسلة في أخبار الأدب القاهرية من 27 نوفمبر - تشرين الثاني 1994 حتى 15 يناير - كانون الثاني 1995.

وقد سعت رواية الطاهر وطار أيضاً إلى أن تكتب الراهن الجزائري منذ مطلع التسعينات. لكن كوة الذاكرة على الثورة الجزائرية من أجل

الاستقلال كانت هنا أكبر منها في (سيدة المقام). ومن هذه الكوة وعبر أربعة عقود تصلنا الرواية بالراهن والتسعينات، وتقدم (الشمعة والدهاليز) ذلك الشاعر المثقف الذي يفيق على هتافات الشباب بالجمهورية الإسلامية. كما قدمت هذه الرواية ذلك المهندس الثلاثيني عمار بن ياسر كقيادي (إسلامي) عقلاني ضد التطرف. وكما ترصد الرواية التأسيس (الأصولي) لمهندس النفط هذا ـ ولأبيه الذي كان مجاهداً ضد الاستعمار الفرنسي فبات تاجراً كبيراً ـ ترصد أيضاً حياة الشاعر ومواقفه في لوحات، ابتداءً من دراسته في مدرسة فرنسية إلى علاقته بالشابة التي دسّها الأمن إلى محاكمة الشاعر والحكم بإعدامه... وعبر ذلك خوّضت الرواية في صراع الأجيال والثقافات والحضارات، وفي الهوية ودولة الأمة وأمة الدولة. كما جرّبت أن تعدد اللغات فطعّمت لغة المهندس بالقرآن والحديث النبوي، وشعرنت ـ من الشعر ـ لغة الشاعر. لكن ذلك ظل محدوداً شأنه شأن محاولة الرواية بعامة في تجديد تجربة الطاهر وطار الروائية، أو شأن انتساب هذه التجربة إلى الحداثة الروائية العربية في منجزاتها وفي سلبياتها وتأزمها. ولعل ذلك ما جعل (الشمعة والدهاليز) تبدو ترجيعاً لما تنابذ من قول في عصف التسعينات الجزائرية، ومنه عصف العقدين الماضيين ـ على الأقل ـ في أكثر من بلد عربي وإسلامي، سواء في نقد الراهن أو نقد الماضي أو قراءة التاريخ والتراث ماركسياً أو قومياً أو إسلامياً، وكذلك صياغة المستقبل، وبالتعبير الشعائري أم الوحشيّ حدّ الذبح بالسكين أم المتجلبب بالحداثي..

وبالمقابل بدت (سيدة المقام) تمضي إلى أفق آخر، يستثمر منجزات من الحداثة الروائية العربية وغير العربية، ويقترح جديداً كما لعل بعضه قد تبدى فيما تقدم. و (سيدة المقام) بذلك تسعى كما تسعى روايات متكاثرة لمخضرمين ولجدد إلى أن ترسم منعطفاً جديد للرواية العربية.

وفي هذا السعي نقرأ أيضاً تعريتها لذلك الرجل الصحراوي الذي يمور برغبة فظيعة للدم وللسلطة، ولترويض رمل الصحارى حتى تعلن مبايعتها له وحده، كما عبّر الراوي عندما انتهى من قراءة كتاب (الإمامة والسياسة) لابن قتيبة. لكأن الرواية تنبش القمع الكامن كما تعري القمع الصارخ في دخيلة وعلانية حراس النوايا وبني كلبون وأدعياء الديمقراطية المتيامنين أو المتياسرين أو المتعولمين وكل شاهد وضحية. فلعل التاريخ حقاً لا يتحرك إلا إذا تعفّن، كما قالت سيدة المقام.

□ □ □

الهوامش:

(1) دار الجمل، كولونيا ـ ألمانيا 1995.

خاتمة

يبدأ السيد نجم كتابه (الحرب: الفكرة ـ التجربة ـ الإبداع) بالعبارة التالية: أظن أن هذا الكتاب هو الأول في موضوعه في إطار الدراسات العربية».

وقد صدر هذا الكتاب عام 1995 في سلسلة (أدب الحرب) التي يشرف عليها جمال الغيطاني، وتصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. وإذا كان السيد نجم قد أصاب إذْ ثنى عبارته الافتتاحية بالإشارة إلى أن الدراسات العربية لم تخصّ (أدب الحرب) بجهد مكثف، إلا أن العبارة الافتتاحية نفسها تدلّل على معوقات الاتصال التي تتعاظم في الثقافة العربية، وفي عصر ثورة الاتصالات. وهكذا لايتاح للكاتب دوماً أو ييسر أن يعرف مايتصل بكتابته في غير بلده. ففي العراق وحدها، وبفعل حرب الخليج الأولى العراقية الإيرانية، تواترت الجهود النقدية خلال الثمانينات في أدب الحرب، ومنها ـ على سبيل المثال ـ دراسات عبد الله ابراهيم (بنية الوعي في رواية الحرب)[1] و(البناء الفني لرواية الحرب في العراق)[2] و(أبنية الحدث في رواية الحرب)[3]، كذلك دراسة محسن جاسم الموسوي (المرئي والمتخيل في أدب الحرب القصصي في العراق)[4]. وقبل ابراهيم والموسوي جاءت دراسات محمد عمر الطالب (الرواية والحرب: دراسة في رواية الحرب العراقية الإيرانية)[5] وحمزة مصطفى (كتابة على حائط النار: دراسات نقدية في أدب الحرب)[6] وباسم عبد الحميد حمودي وسواهم[7]...

مهما يكن، فقد يكون لي أن آنس في هذه الخاتمة بكتاب السيد نجم، عطفاً على إشارتي في المقدمة إلى مانشرت من فصول كتابي هذا قبل عشرين سنة. وقد يكون لي بخاصة أن آنس هنا بالروايات التي درسها السيد نجم: حراس الليل لأحمد حميدة، الدم وشجرة التوت لمحمد عبد الله عيسى، عبر الليل نحو النهار لمحمد الراوي، الأسرى يقيمون المتاريس لفؤاد حجازي، في الصيف السابع والستين لابراهيم عبد المجيد، نوبة رجوع لمحمود الورداني، وسوى ذلك مما يتواتر في مصر أو العراق أو الجزائر أو لبنان أو سورية أو الكويت أو فلسطين، من روايات تتصل بحربي الخليج الأولى والثانية أو بالحرب الأهلية الجزائرية والحرب الأهلية اللبنانية أو بالحروب العربية الاسرائيلية... وليس لنا أن ننسى في هذا السياق رواية السيد نجم (السمان يهاجر شرقاً).

لقد باتت للحرب مدونتها الروائية العربية. وحريّ بالنقد أن يضاعف ويعمق النظر فيها. وبالطبع، ليس الأمر ولعاً بالحرب بالمطلق، ولاتأبياً على السلام بالمطلق، لكنه حاضرنا ومستقبلنا، فضلاً عن أمسنا، وبالتالي: إنه تاريخنا: ماكان ويكون وسيكون، مما تحاول أن تفصله منذ سنين ولسنين، المشيئة الأمريكية الإسرائيلية ـ ومن في جرابها من عرب وغير عرب ـ على قدّها.

فلنقرأ للناقد الفلسطيني الكبير يوسف اليوسف هذه السطور: «أما اليوم فإن كويتب عصرنا يتنفس في مناخات معسكر داوود، ويتغذى بمعطيات زمن لايتشهّى العظمة، ولايشجع عليها،أية عظمة، مهما يك صنفها. أما على مستوى الكتابة، فإن عصرنا لايطمح بأكثر من النص الصحفي السريع الصغير الذي لايتعدى حجم السندويشة، أو علبة البيرة أو المنزل المسبق الصنع. إنه زمن التعليب أو تقليص الأشياء إلى حجوم

العلب. أما النصوص المدسومة والكونية المساحة، فلا تهم عصرنا من قريب أو بعيد».

لقد توجت هذه السطور ـ التي أختلف مع كل مايتلو جملتها الأولى ـ دراسة بالغة الجدة والخصوصية والنفاذ لواحد من أبرز من أسس وأسهم في الخطاب الروائي للصراع العربي الإسرائيلي، هو غسان كنفاني.

فهذا العصر، عربياً وخارج الإطار العربي، عصر يتشهّى العظمة، بمعنى الفعل الإنساني الفردي والجماعي المجيد، الفعل التاريخي الذي يجترحه مواطن (نكرة) في جنوب لبنان، أو في سجن عتيد من السجون العربية المتكاثرة، أو طفل في سنّ الحضانة يرمي الخوذة الإسرائيلية بالحجارة، فيقبض عليه العسكري الإسرائيلي مثل السؤال: من حرضك على هذا؟ والطفل الذي لايجيد لعبة كتم المعلومات الخاصة بالسجناء، يمشي أمام العسكري الإسرائيلي إلى من حرّضه وعلّمه، فإذا به طفل آخر يصغره، ويصنع هو أيضاً عظمة هذا العصر.

وهذا العصر معني جداً ـ رغم وجاهة ماذكره يوسف اليوسف ـ بالنصوص المدسومة والكونية المساحة. ولقد قدمت الرواية العربية مساهمات كبيرة من هذا القبيل. بيد أن هذه المساهمات وسواها من مساهمات الكاتب والكويتب، تتنفّس في مناخ معسكر داود وأوسلو وعربة و...

إنه زمن الإنجازات الأدبية الأكبر التي وشمتها الحرب والسلام على الرغم من طغيان الزبد المدجج بشتى أنواع السلطات القمعية. وإنه لمناخ يدفع أمام الكاتب المعني ـ لا الكاتب البوق ـ بكل كبيرة وصغيرة دفعة واحدة، في حياته الشخصية، في ثقافته، في مواطنيته، في المهام التي على كتابته أن تنجزها تجاه راهنه، وتجاه ماضيه/ تاريخه القريب والبعيد.

إنه مناخ بالغ القتامة وموئس بقدر ماهو محرض وحافز وموعد. ومن زاوية الوشم الذي يعنينا هنا أسوق على سبيل المثال كيف بات على الروائي والناقد أن يتعامل مع المعطى الجديد المتمثل بكون هذا الإسرائيلي وتلك الصهيونية، قد باتا مقيمين في الجحور ـ العواصم العتيدة، أو كيف بات على رؤية الروائي والناقد أن تتعامل مع مفهوم السلام ونهاية الصراع العربي الإسرائيلي، وبالتالي مع مفهوم الحق والعدل، مع التاريخ.

لقد كان في لغتنا المنسية[8] التي ذكرتنا بها الانتفاضة الفلسطينية في الأمس المستمرّ كما يذكرنا بها وشم حرب أكتوبر 1973، مفردات جمة طافحة بالديماغوجيا، لكنها لم تكن كلها كذلك. فالفدائي مثلاً في واحدة من لغات الرواية أو النقد أو السياسة، ليس فقط ذكرى ماضية عزيزة أو مرعبة أو مرفوضة أو البديل الوحيد، فما هو إذن؟

ولئن كان في تلك اللغة ماينبغي أن يجبّه الجديد، أو ماقد استهلك بفعل التطور الطبيعي أو المبتسر، فإن فيها مالايزال حياً، وماغدا أكثر ضرورة. وكل مفردة قديمة أو منسية أو ميتة أو جديدة، قد تعني أمراً مواطنياً أو كونياً أو روائياً أو نقدياً.. ومن هنا يبدو مدّ كبير من العلامات الجديدة أمام الخطاب الأدبي والنقدي للصراع العربي الإسرائيلي، مثلما يبدو أمامه الكثير من العلامات التي ينبغي تطويرها أوتجذيرها أو أن يعاد النظر فيها. فالهالة التقديسية التي غلبت على شخصية المقاتل علامة تحتاج إلى مايحتاج إليه صنوها الفدائي. ولأنه ليس لي ولا لمفرد أن يسوق التعاليم أو يقدم جردة بالعلامات المطلوبة، فإنني أجدد الوشم بقولة بن غوريون منذ عقود: (لا لاجئ ولاشبر أرض)، أو بقولة عازار وايزمان: (إن أمن إسرائيل واطمئنانها لايتحققان حتى تحلق الطائرات العسكرية الإسرائيلية فوق سماء المنطقة كلها). ولمن يستزيد أردف بقولة جان هربرلان: (السلام جرثومة اسرائيل القاتلة إن

لم يكن سلامها هي. السلام الذي لايرضي إسرائيل هو هدنة بين حربين). ولقد بات علينا حقاً في مقام الحرب والوشم أن نفرد لحروبنا الأهلية والبينية فصلاً أو فصولاً ـ مثال الجزائر أو السودان الآن واليمن بالأمس وسواهما أمس وغداً ـ لتتضاعف أسئلة الأدب والحرب والسلام، بتعقيدها وإلحاحها وتوالدها، فهل من مجيب؟

□ □ □

الهوامش:

(1) مجلة الأقلام، بغداد 1987/9.

(2) دار الشئوون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد 1988.

(3) مجلة الأقلام، بغداد 1988/9.

(4) دار الشئوون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد 1986.

(5) مجلة الأقلام، بغداد 1984/4.

(6) دار الشئون الثقافية العامية، آفاق عربية، بغداد 1986.

(7) وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى ما كتبه محمد الباردي تحت عنوان (معنى الحرب في الرواية المصرية الحديثة) في كتابه: الرواية العربية والحداثة، الجزء الأول، دار الحوار، اللاذقية 1993، ص 351 ـ 355.

(8) نبيل سليمان: اللغة المنسية، في الكتاب المشترك: الانتفاضة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1994.

مؤلفات نبيل سليمان

ـ في الرواية:

1 ـ ينداح الطوفان: الطبعة الأولى 1970 ـ الطبعة الثالثة 1994.
2 ـ السجن: الطبعة الأولى 1972 ـ الطبعة الخامسة 1999.
3 ـ ثلج الصيف: الطبعة الأولى 1973 ـ الطبعة الرابعة 1994.
4 ـ جرماتي: الطبعة الأولى 1977 ـ الطبعة الثالثة 1995.
5 ـ المسلّة: الطبعة الأولى 1980 ـ الطبعة الثالثة 1997.
6 ـ هزائم مبكرة: الطبعة الأولى 1985 ـ الطبعة الثالثة 1994.
7 ـ قيس يبكي: الطبعة الأولى 1988 ـ الطبعة الثانية 1995.
8 ـ مدارات الشرق: الجزء الأول: الأشرعة ـ الطبعة الأولى 1990 ـ الطبعة الثانية 1994.
9 ـ مدارات الشرق: الجزء الثاني: بنات نعش ـ الطبعة الأولى 1990 ـ الطبعة الثانية 1994.
10 ـ مدارات الشرق: الجزء الثالث: التيجان ـ الطبعة الأولى 1993.
11 ـ مدارات الشرق: الجزء الرابع: التيجان ـ الطبعة الأولى 1993.
12 ـ أطياف العرش: الطبعة الأولى 1995، الطبعة الثانية 1999.
13 ـ مجاز العشق: الطبعة الأولى 1998.

ـ في النقد الأدبي والثقافة:

14 ـ الأدب والأيديولوجيا في سورية (بالاشتراك مع بوعلي ياسين)

الطبعة الأولى 1974 ـ الطبعة الثانية 1985.
15 ـ أيديولوجية السلطة ـ الطبعة الأولى، 1995 الطبعة الرابعة 1999.
16 ـ النقد الأدبي في سورية ـ الطبعة الأولى 1980، الطبعة الثانية 1999.
17 ـ مساهمة في نقد النقد الأدبي ـ الطبعة الثالثة 1999.
18 ـ أسئلة الواقعية والالتزام ـ الطبعة الأولى 1985.
19 ـ وعي الذات والعالم ـ الطبعة الأولى 1988، الطبعة الثانية 1999.
20 ـ الماركسية والتراث العربي الإسلامي ـ الطبعة الأولى 1988.
21 ـ في الإبداع والنقد ـ الطبعة الأولى 1989 ـ الطبعة الثانية 1996.
22 ـ فتنة السرد والنقد ـ الطبعة الأولى 1994، الطبعة الثانية 1999.
23 ـ سيرة القارىء ـ الطبعة الأولى 1996.
24 ـ حوارات وشهادات ـ الطبعة الأولى 1995، الطبعة الثانية 1999.
25 ـ الثقافة بين الظلام والسلام ـ الطبعة الأولى 1996.
26 ـ حوارية الواقع والخطاب الروائي ـ الطبعة الثانية 1998.
27 ـ بمثابة البيان الروائي ـ الطبعة الأولى 1998.
28 ـ الرواية العربية: رسوم وقراءات ـ الطبعة الأولى 1999.

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٩/٤٣٧٥

I.S.B.N 977 - 01 - 6105 - 5

٣٢٥ قــرشـــاً

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب